DIE LANDSCHAFT IN DER VENEZIANISCHEN MALEREI BIS ZUM TODE TIZIANS

Ernst Zimmermann





BEITRÄGE ZUR KUNSTGESCHICHTE.

NEUE FOLGE.

XX.

DIE LANDSCHAFT IN DER VENEZIANISCHEN MALEREI BIS ZUM TODE TIZIANS

VON

ERNST ZIMMERMANN
DR. PHIL.

DIE LANDSCHAFT

IN DER

VENEZIANISCHEN MALEREI

BIS ZUM TODE TIZIANS

VON

ERNST ZIMMERMANN

DR. PHIL.



LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN

1893.

MEINEN LIEBEN ELTERN

ZUGEEIGNET.

VORWORT.

Vorliegende Arbeit ward im Winter vergangenen Jahres der philosophischen Fakultät der Universität zu Leipzig als Promotionsarbeit zur Erlangung des Doktorgrades vorgelegt. Sie war in dem Wunsche entstanden, einmal an einem und dem wichtigsten Beispiel festzustellen, wie sich die grosse Zeit der italienischen Kunst der Landschaftsmalerei gegenüber, die in unseren Tagen zu beispielloser Bedeutung gelangt ist, verhalten hat, zugleich aber unserer Kenntnis der venezianischen Malerei einen wichtigen Teil ihres künstlerischen Schaffens, der bis jetzt noch nicht die verdiente Beachtung gefunden hat, als eine naturgemäss aus Zeit und Umständen erwachsene und daher ihr mit Notwendigkeit zugehörende Erscheinung, hinzuzufügen. Die venezianische Malerei wächst dadurch in ihrem Umfang, wie in ihrer Bedeutung: Sie weist einerseits ein neues, reiches Stoffgebiet auf, das sie zwar noch in den alten Rahmen des allgemeinen Kunstinhaltes dieser Zeiten spannt, doch aber in dieser Weise vor den übrigen Schulen fast ganz voraus hat; sie zeigt sich andrerseits der modernen Kunst verwandter, als ihre Schwesterschulen und erscheint zugleich als eine Vorahnung kommender Zeiten, in denen, was hier noch vereinigt, sich dauernd löst und im Verhältnis zu einander verschiebt.

Es konnte bei dem Umfange und der Zerstreuung des Materials, sowie der vielfach noch recht mangelhaften stilkritischen Untersuchung dieser Zeit nicht ausbleiben, dass manches fortgelassen (Pordenone, Cariani), anderes nur unvollkommen behandelt wurde (Campagnola, Schiavone). Doch dürfte sich dadurch der Gang der

Entwickelung nicht verschoben haben. Absichtlich wurde dagegen die reiche und oftmals äusserst interessante Architektur der Hintergründe nur insoweit in Betracht gezogen, als in ihr sich ergänzend zeigt, wo der venezianische Künstler seine Anregungen suchte, in welcher Weise seine schöpferische Phantasie thätig war.

Die Arbeit beruht fast gänzlich auf Autopsie, fast immer der Originale, sonst guter Reproduktionen. Von der sich mit diesem Gegenstand befassenden Litteratur, die Dr. L. Kaemmerer in seiner Arbeit: Die Landschaft in der deutschen Kunst (Beiträge zur Kunstgeschichte. Neue Folge. Seemann. 4. 1886) fast vollständig[1]) zusammengetragen hat, boten selbst diejenigen Werke, die sich speziell der venezianischen Landschaft annehmen, nur wenig Förderung, da ihre Darstellungen sich meist auf ungenügende Kenntnis stützen und daher reich an Irrtümern sind, auf deren ausdrückliche Bekämpfung ich, da sie sich bei näherer Bekanntschaft mit dem Thatsächlichen von selber widerlegen, verzichten zu dürfen glaubte. Nur J. Gilberts „Landscape in art before the days of Claude and Salvatore" (London 1885) konnte ich einige dankenswerte Ergänzungen entnehmen.

Zu lebhaftem Danke fühle ich mich den Herren Prof. Dr. H. Brockhaus in Leipzig, Dr. L. Kaemmerer in Berlin und Dr. H. Singer in Dresden gegenüber verpflichtet, die mich in meinem Streben aufs liebenswürdigste unterstützt haben.

Möge diese Arbeit dazu beitragen, der venezianischen Landschaftsmalerei eine grössere Beachtung und Bewunderung zu verschaffen; sie ist dessen wert!

1) Es fehlen nur oder sind später hinzugekommen: Ein kurzer Ueberblick über die Geschichte der Landschaftsmalerei von J. Constable, als Anhang in Leslie's Biographie dieses Landschaftsmalers; J. B. Deperthes, Histoire de l'art du paysage depuis la renaissance des beaux arts jusqu'au dix-huitième siècle, Paris 1822; J. Ruskin, Modern painters, 1888; George Allen Sunyside, Orpington Kent; Schäffer, die Landschaft i. d. Gall. d. allerh. Kaiserhauses (i. d. Jahrbüchern d. allerh. Kaiserh. 1891, p. 228); K. Woermann, Kirchenlandschaften (Repertor. f. K. XII) und R. v. Lichtenberg, Zur Entwickelungsgesch. d. Landschaftsmalerei bei d. Niederländern und Deutschen im XVI. Jahrh. (Beitr. z. Kunstgesch., N. F. XVIII).

EINLEITUNG.

Es scheint ein tief im Wesen des Menschen begründetes Gesetz zu sein, dass in Zeiten, da die entschleierte Vernunft den einstmals festen Glauben an die Existenz eines göttlichen Wesens ins Wanken bringt, er, wie unbefriedigt, sich an die ihn umgebende Natur wendet, um in ihrer Reinheit Ersatz für das verlorene Gut zu finden; gleichsam als ob er, trotz allem Stolze sich seiner eigenen Schwäche wohl bewusst, sich dennoch hingezogen fühlt zu jenen in ihr waltenden, geheimnisvollen Kräften, die stärker sind, als seine eigenen. Zwar strebt der unermüdliche Verstand darnach, die inneren Gesetze ihres Wirkens und Waltens, die ihm doch immer müssen verhüllt bleiben, an ihren Wurzeln zu erkennen; das Gemüt indessen giebt sich mit aller Offenherzigkeit dem äusseren Eindrucke ihrer Erscheinung hin, um in der Schönheit ihrer Reize und in dem Echo eigener Gefühle im Grunde doch dasselbe Wesen zu verehren, das er soeben noch verworfen. Die Wissenschaften und die Künste sind die Gefässe, in denen diese Erkenntnisse und Empfindungen am reinsten strömen, in denen sie am sichersten der Nachwelt bewahrt bleiben.

Eine solche Zeit war der Ausgang des Altertums, die hellenistisch-römische Welt, da die hehren Göttergestalten des Griechentums zu verblassten Schemen herabsanken. In einer solchen Epoche leben auch wir, die wir unter dem Zeichen des Materialismus geboren sind. Noch einmal hat zwischen beiden die Geschichte das Bild einer von diesen Gefühlen und Gedanken beseelten Mensch-

heit gezeigt: im Zeitalter der Renaissance und des Humanismus, von dem die Entwicklung des modernen Menschentums ihren Ausgang nahm.

Damals waren die Bedingungen hierfür so günstig, wie je. Das Papsttum hatte in Bonifaz VIII. den Gipfel seiner Macht erreicht; in seiner Machtvollkommenheit kannte es keine Gewalt mehr über sich. Frevelnder Uebermut und grenzenlose Zügellosigkeit der Sitten waren in der Welt der Geistlichen die Folgen, in der der Laien Unzufriedenheit, Gleichgültigkeit und Unglauben. Vollends erschütterte das lange Schisma die Ueberzeugung von der Heiligkeit des Papstes und der Religion, die in ihm ihren höchsten Vertreter[1]) sah. Da zog mit klingendem Spiel das bisher als heidnisch verschrieene Altertum wieder ein — eine Idealwelt glaubte man in seiner „edlen Einfalt und stillen Grösse“ zu entdecken, die man um sich herum so sehr vermisste; da öffnete der Mensch die lang geschlossenen Augen und blickte bewundernd auf die ihn umgebende Natur — eine reiche Fülle ewig junger Schönheit strahlte ihm hier entgegen, die er bisher noch kaum beachtet hatte: wahrlich er konnte des neuerworbenen Besitzes froh sein!

Es ist charakteristisch, dass die Ersten, die mit glühender Seele sich wieder den unvergänglichen Schätzen des Altertums zuwandten, zugleich auch die ersten Verkünder der Herrlichkeit der landschaftlichen Natur waren: Dante und vor allem Petrarca[2]). Jener bewunderte schon ihre Erhabenheit, ihr ewig veränderliches Leben, dieser erkennt in ihr nicht nur eine Welt von Wundern, er versteht auch schon ihre geheimnisvolle Sprache, die sein Gemüt tief durchdringt. Andere Humanisten sind ihnen in diesem Verständnis und dieser Empfindung gefolgt; jeder der vielen feinfühligen Italiener, an denen diese Zeit so unendlich reich ist, hat je nach seiner Individualität mehr oder weniger seine Freude an

1) Vgl. Burckhardt, Kultur d. Renaissance. 3. Aufl. II, p. 312.

2) Ueber das Naturgefühl in der Litteratur vgl. A. v. Humboldt im II. Bd. seines Kosmos: Anregungsmittel zum Naturstudium; Biese, Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit. Leipzig 1888; J. Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien. II, p. 15 ff.

der Natur geäussert[1]), keiner aber wie Aeneas Sylvius Piccolomini, ein Humanist auf dem Stuhle Petri, dessen lebendige Naturschilderungen und Naturschwärmereien uns heute wie die Worte eines modernen Menschen anmuten[2]).

Später als die Litteratur zeigt auch die bildende Kunst Italiens die wiedererwachte Freude an der Natur. Etwas anderes ist es, was man gesehen und bewundert hat, in Worte zu fassen, etwas anderes, dieses im Bilde wiederzugeben. Mag auch die Landschaft schon im 14. Jahrh. gelegentlich, doch nur sporadisch, durch die grössten Meister dieser Zeit, ihre Darstellung gefunden haben, so fasst sie doch erst im Quattrocento in der Kunst festen Fuss und beginnt, sich in den Hintergründen der Gemälde und malerisch behandelten Reliefs breit zu machen. Die erste grossgedachte Landschaft schuf schon der Künstler, der zuerst den Geist der neuen Zeit in der Malerei voll zum Ausdruck brachte, Masaccio in seinem Fresko vom Zinsgroschen in der Brancacci-Kapelle zu Florenz[3]).

Freilich sollte die Freude an der landschaftlichen Natur in Italien nie eine solche Bedeutung erlangen, wie nördlich unter den Völkern germanischer Abstammung. Verrät sie sich hier auch noch wenig in der gleichzeitigen Litteratur, da ihre Sprache noch zu unbehülflich war, um geistige Empfindungen höherer Art zum Ausdruck zu bringen, so kam sie doch um so kräftiger und naiver schon im 16. Jahrh. in der Malerei und Plastik zum Durchbruch, um in den folgenden Jahrhunderten, da unsere Kultur die Höhe der italienischen erreichte, in den bildenden Künsten, der Poesie und der Musik eine wichtige Rolle zu spielen. Uraltes Erbgut, von den Germanen überkommen, war dem deutschen Volke das Naturgefühl, niemals gänzlich verloren, nur von dem Christentum

1) H. Janitschek, Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst. Vier Vorträge. Speemann 1879, p. 36.

2) Freilich war er seiner Umgebung hierin noch ein Rätsel. Vgl. Biese a. a. O. p. 156.

3) H. Janitschek a. a. O. p. 41. Weit grofsartiger freilich ist die Landschaft in St. Clemente, bei der es jedoch noch nicht ganz entschieden sein dürfte, ob sie von Masolino (vgl. Zeitschr. f. bild. Kunst XXIV, p. 306) oder Masaccio ist.

und seiner Weltverachtung für einige Zeit ihm vorenthalten. Das italienische Volk, das unter einem heiteren Himmel sorglos dahinlebt, dem die Natur ihren Segen in reicher Fülle in den Schoss schüttet, konnte weniger enge Fühlung zu ihr gewinnen, als jenes, das unter ihren Launen leidet, das ihr im Schweisse seines Angesichtes die Gaben erst abringen muss. Seine Heimat ist ein weites, fruchtbares Land, in dem eine Jahrtausend lange, niemals völlig unterbrochene Kultur die reine, ursprüngliche Natur auf wenige, seltener aufgesuchte Stellen zurückgedrängt hat[1]), seine Umgebung, eine Landschaft in grossen Zügen, deren Reinheit und Adel mehr das Auge als das Herz erfreut, er selber nicht frei von jenem Egoismus, neben dem ein weiches, tiefempfindendes Gemüt, wie es dem Deutschen eigen, nicht Platz findet. Da aber das Begreifen der inneren Schönheit der Natur vor allem eine Sache des Gemüts ist, so hat die Landschaft in der italienischen Kunst sich nie eine solche Bedeutung errungen[2]), wie in der deutschen, so haben sogar erst „ultramontane Künstler“ die Schönheit Italiens völlig verstanden und zu würdigen gewusst.[3])

Auch in den Jahrhunderten der Renaissance, da sich die ganze belebte und unbelebte Welt den Augen des Menschen erschloss, wurde die Landschaft hier wie ein Stiefkind der Kunst betrachtet und ihr fast nie eine selbständige Bedeutung zugestanden. Nur an zwei Punkten Italiens, an denen die Malerei zu einer reicheren Entwicklung gelangte, in Umbrien und Venedig ist infolge ungewöhnlicher Umstände längere Zeit hindurch eine leidenschaftlichere und allgemeinere Begeisterung für die Natur zum Ausdruck gekommen.

---

1) Karl Ritter, Europa, ein geographisch-statist.-hist. Gemälde 1863. p. 312: „Die Autorität der Menschen ist wohl an keiner Planetenstelle so sichtbar eingegraben, wie dieser alten Ausonia“ u. s. w.

2) Lomazzo, Trattato della pittura II, p. 193 nennt noch die paesi „rappresentazioni lascive.“

3) Noch heute ist in Italien wenig Naturgefühl anzutreffen. Der Italiener macht des Naturgenusses wegen weder Spaziergänge noch Reisen, baut an hervorragend schönen Punkten keine Aussichtstürme noch Wirtshäuser. Seine in den letzten Jahren sich reicher entwickelnde Landschaftsmalerei ward durch die der benachbarten Völker angeregt.

Umbrien war eines jener Gebiete Italiens, in denen eine noch ungebrochene und reine Natur auf die in ihr lebenden Menschen einwirken konnte. „Die Alpen scheinen, wie Ozanam geistreich hervorhebt, einige Züge hierher geliehen zu haben, sie mildern den südlichen, üppigen Charakter der Natur und drängen die stolze Ruhe, die unbekümmerte Lebenslust in der Brust der Anwohner zurück. Mächtige Wälder und finstere Klüfte durchschneiden die fruchtbaren Thäler und unterbrechen den leise bewegten Linienzug der Landschaft, mit dem Oelbaum und der Rebe mischt sich die Eiche und die Tanne, an den Felsen hängen alte Städte, unfähig, eine glänzende, bürgerliche Kultur zu entwickeln. Aus der umgebenden Natur atmet der Anwohner den Zug der Sehnsucht ein, Thatkraft ist hier weniger heimisch, als lyrische Begeisterung."[1]) So entstand hier schon im 13. Jahrh. die auf wunderbar tiefem Naturgefühl beruhende religiöse Bewegung des hl. Franz von Assisi; so fand die Landschaft hier im 15. Jahrh. eine liebevolle Darstellung[2]), wie sonst nur in Venedig, so empfing schon Perugino als der erste eine Vorahnung von der Linienschönheit seines Vaterlandes.

Mannigfaltiger waren die Ursachen, die in ihrem machtvollen Zusammenwirken in der Lagunenstadt das landschaftliche Gefühl erweckten und hier eine noch reichere Entwicklung der Landschaftsmalerei herbeiführten. Nicht geringen Anteil hatten auch hier die lokalen Eigentümlichkeiten der Stadt. Während Florenz, Rom und die übrigen Centren der Kunst ringsum durch hohe Mauern und breite Türme abgeschlossen waren, die den Blick in die Weite hemmten, ruhte Venedig, wie den Tiefen des Meeres entstiegen, frei schwimmend auf dem Spiegel des Wassers, ringsum beschützt von den grünen Lagunen. Dort zog sich der Bürger in seine Umwallung zurück, in der allein er sich sicher fühlte, indess die übrige Welt ihm für gewöhnlich verborgen blieb, hier konnte er, wenn er den Rand der Stadt betrat, sein Auge noch von dieser selbst

1) Anton Springer, Kunsthistorische Briefe 1857, p. 607.

2) In keiner Gegend Italiens tritt die Landschaft Italiens so bedeutend in der Fayencekunst auf wie, hier. Im Kunstgewerbemuseum zu Berlin finden sich umbrische Majoliken aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts mit rein landschaftlichen Darstellungen.

aus weit in die Runde schweifen lassen und genug des Interessanten auf dem weiten, rings von Land umschlossenen Wasserbecken bemerken. Zahlreiche grosse und kleine Inseln, die Dörfer, Kirchen und Klöster tragen, beleben hier die weite Meeresfläche, grüne Wiesen kommen zur Ebbezeit über dem Wasser hervor und engen die Fahrstrassen der Schiffe ein. Im Osten zeigt sich der nahe Lido mit seinem dünnen Landstriche, der die Stadt vor dem Ungestüm der Meereswogen und -winde schützt, und über jenem, steigt man zur Plattform des Markusturmes hinauf, das Meer, sich fernhinziehend bis zum Horizonte, von dem, wenn heftige Gewitter die Luft gereinigt haben, die Höhen Istriens herüberwinken. Gegenüber schliesst das Festland, die Terra Ferma, die Lagunen ein, ein sanft gekrümmter, grüner Kranz, aus dem zahlreiche Ortschaften und Kirchen — damals 70 an der Zahl[1]) — hervorleuchten. Und dass dem Landschaftsbilde nicht die Höhe fehle, hebt sich im Westen die lange Kette der Colli Euganei, jener vulkanischen Berge, die bei Padua der Ebene unvermittelt entsteigen, vom Horizonte ab, indess sich im Norden die geschlossenen Züge der Alpen, bei klarem Wetter selbst die zackigen Gipfel der Dolomiten zeigen.

Hier auf dem nahen Festlande fand der Venezianer, was seine Stadt ihm nicht zu bieten vermochte: Eine weite fruchtbare Ebene, ein einziger üppiger Garten zog sich von den Ufern der Adria bis zu den Abhängen der Alpen, der namentlich zur Zeit der Ernten ein ungemein üppiges Bild gewährt. Viele Städte, zahllose Dörfer, Landhäuser und Villen, die hier die Venezianer mit Vorliebe anzulegen pflegten, Wege, die sie mit einander verbinden, Raine mit dichten Hecken, die einzelnen Feldmarken trennend, Buschwerk und Bäume, oft einzeln, oft in Gruppen hoch emporragend, beleben das Einerlei von Ulmen, Mais und Reben. Sanft steigen im Norden die grünen Vorberge der Alpen an, an deren Fusse, auf deren Kämmen man sich mit Vorliebe niedergelassen hat; anmutige Thäler öffnen sich zur Ebene; Flüsse und Bäche kommen vom Gebirge herab und befruchten die Gegend ringsum.

---

1) Francesco Sansovino, Venezia città nobilissima et sing. Venezia 1581, p. 2.

Wie er diese Natur betrachten sollte, ergab sich aus dem Wesen seiner eigenen Heimat wie von selbst. Das Panorama Venedigs ist vor allem herrlich durch seine Fernsicht: Über die leere Fläche der Lagunen schweift der Blick an den Inseln vorbei zu dem Saum des Festlandes, dem Lido und den Bergen im Hintergrunde. Nirgends lässt sich daher vielleicht in Italien die Luftperspektive so leicht beobachten, fällt sie so eindringlich in die Augen, wie hier. Die feuchten Wasserdünste, die den Venedig umflutenden Gewässern in der Glut der Sonne entsteigen, füllen die Atmosphäre mit feuchtem Dunst und rauben den Gegenständen, je nach ihrer Entfernung, mehr oder weniger von der Schärfe der Form und der Reinheit der Farbe, um an ihre Stelle den unendlichen Reiz des Unbestimmten zu setzen, einen Reiz, der wesentlich noch erhöht wird, wenn man in einem der Kanäle sich der freien Wasserfläche nähernd, die duftige Ferne wirkungsvoll zu beiden Seiten von dunklen, im Schatten liegenden Häuserwänden eingefasst erblickt. Seltener auch, als im Binnenlande, erscheint über dem Meere der Himmel in voller Reinheit, weniger beständig erhält sich die Stimmung in der Natur. Dieselben Wasserdünste, die die Ferne in einen duftigen Schleier hüllen, ballen sich am Himmel zum Gewölk zusammen; das Hochgebirge mit seinem rauhen Klima, das Meer mit seinen Stürmen, die Ebene mit ihren Gewittern senden hierher ihre Ausläufer. In ihrer Kreuzung herrscht oft genug hier Leben und Bewegung unter dem weiten Himmelsgewölbe, auf die der Venezianer bei der ungehemmten Freiheit der Umschau, wie selten sonst ein Stadtbewohner achten konnte, und als ein Seefahrer auch musste. Die stetige Beobachtung der entlegeneren Partien, der Kontrastwirkung von nah und fern, sowie einer leicht veränderlichen Atmosphäre und mannigfacher Lichterscheinungen sowohl der Sonne wie des Mondes, was alles hier Umgebung und Klima so begünstigte, musste ihm vor allem die koloristische Seite der Erscheinung der Natur zum Bewusstsein bringen, musste ihm im allmählichen Fortschreiten künstlerischen Empfindens eine reiche Fülle von Reizen offenbaren, die anderswo verborgen blieben. Stehen aber nicht oft genug Kolorismus und Landschaftsmalerei in Wechselwirkung? Des koloristisch

so seltsam schwach begabten Florenz' grösster Kolorist, Andrea del Sarto, ist auch zugleich sein grösster Landschaftsmaler gewesen; zu Peruginos starken Seiten gehörten sein Kolorismus und seine Naturschilderung; die spezifisch koloristischen Schulen Hollands waren reich an bedeutenden Landschaftsmalern und auch die jüngste Phase der modernen Malerei scheint das Zusammengehen beider Elemente aufs deutlichste zu bestätigen.

Nicht gleichgültig verhielt sich der Venezianer gegen die Vorteile, die ihm die eigenartige Lage seiner Stadt gewährte. In seiner Weise zu leben und zu wohnen spricht sich ein lebhaftes Naturgefühl, ein inniges Verbundensein mit ihr deutlich genug aus; er sehnte sich hinaus ins Freie, in die frische Luft und an die Kühle des Wassers. Die Stadt selber war eng und gedrängt gebaut, wie es das karg bemessene Terrain bei einer zahlreichen Bevölkerung verlangte; schmal und dunkel waren die Gassen, dumpfig die Kanäle, ein grosser Kontrast zur geräumigen Weite der Umgebung. Um Luft und Licht zu schaffen, unterbrach man an vielen Stellen das krause Häusergewirr durch grosse, freie Plätze; den bedeutendsten derselben, den Markusplatz, liess man zum Meere hin offen, Dämme wurden am Rande der Stadt errichtet, auf denen man in der Kühle des Abends lustwandelnd sich erging. Der reiche Patrizier strebte darnach, sich an dem breiten Canale grande seinen Palast zu bauen; ein weites Thor im Unterstock, eine fensterreiche Halle im Oberstock liess Licht und Luft hinein. Es war sein ganzer Stolz, wenn er trotz des beschränkten Grundes und Bodens einen Garten[1]) mit prächtigen, oft dem Orient entführten Pflanzen sein eigen nennen konnte[1]), und eine Villa auf der Terra Ferma in anmutsvoller Gegend ihn in den heissen Zeiten des Jahres aufnahm. Der Arme durfte sich wenigstens rühmen, dass die berühmten Glasfabriken der Nachbarinsel Murano ihn, wie in keiner anderen Stadt, in den Stand setzten, die Fenster seines Hauses mit klarem Glase zu füllen[2]) und so den Blick in die Aussenwelt frei zu halten. War die schlimmste Hitze des Mittags

1) Sansovino a. a. O. p. 137.
2) Sansovino a. a. O. p. 141.

vorüber, so zogen ganze Familien in Gondeln auf die Lagunen, nahmen hier ihre Mahlzeiten ein und verweilten bei Saitenspiel und Gesang bis spät in die Nacht auf dem Wasser und dem Canale grande[1]).

Mit Recht ist von künstlerischer Seite[2]) auf die Bedeutung hingewiesen worden, die das Gondelfahren der Venezianer für den Realismus ihrer Beobachtung gewann; auch das Studium der landschaftlichen Natur begünstigte dieses. Während uns die Bewegung des Gehens keine völlig ruhige Betrachtung der uns umgebenden Natur gewährt, konnte der Venezianer in seiner Gondel, die ruhig und lautlos über die Wasserfläche dahinglitt, bei dem rhythmischen Takt des Ruders träumerisch und gedankenvoll auf die vor ihm liegende Scenerie schauen, sei es in den engen Kanälen, die bei jeder Wendung des Weges ein neues Bild ihm entrollten, sei es im Canale grande mit seinen stolzen Palästen, oder auf den Lagunen mit ihren vielen Inseln und ihrem Uferkranze. Hier gleitet sein Fahrzeug lautlos über das weite Wasser dahin; kein Wagen, kein Fussgänger begegnet ihm, nur dann und wann ein Fischerboot, eine Gondel, die ebenso geräuschlos, wie die seine, an ihm vorüberziehen, selbst die treibende Kraft seines Kahnes schaut nicht sein vorwärtsgewandter Blick: er ist mit sich und der Natur allein.

Scharfes Beobachten und leichtes Erfassen der Gegenwart liegen aber an sich in der Natur eines handeltreibenden und seefahrenden Volkes. Nicht wenig vermag weites Reisen nach neuen Gegenden, sowie die Berührung mit fremden, anders gearteten Völkern die Aufmerksamkeit des Menschen auf seine Umgebung zu lenken. Gegen die eigene Heimat, an die man von früher Jugend auf gewöhnt ist, stumpft sich das Auge ab, eine ungewohnte Umgebung aber fordert von selber zur Betrachtung, zum Vergleiche und dadurch auch zur Naturbeobachtung auf. Auch die venezianischen

1) Sansovino a. a. O. p. 173 und Priscianese's Brief bei Ticozzi, Vite dei pittori Vecelli di Cadore. Milano 1817, p. 97 Anm.

2) Ch. Eastlake, Contributions to the Litterature of fine arts. London 1870. II, p. 130.

Handelsleute achteten auf alles, was einer fremden Gegend eigentümlich war. Sie brachten Kunstwerke, fremde Tiere und Pflanzen[1]) in die Heimat mit; Patrizier, die der Bildungstrieb und die Sucht, Neues zu sehen, in die Welt hinausführte, machten Skizzen nach interessanten Partien, Orten und Monumenten[2]). Künstler zeichneten Trachten und Typen fremder Völker[3]). So wird man, zurückgekehrt, auch sich selber und seine nächste Umgebung mit besser geschulten Augen betrachtet, so werden auch die Künstler an der realistischen Beobachtung teilgenommen haben.

Venedig selber ist indessen in der Kunst nur wenig produktiv gewesen; es hat den Anschein, als ob in dieser ausschliesslich praktischen Schiffer- und Kaufmannswelt kein Raum vorhanden gewesen wäre, um eine Luxuspflanze, wie es die Kunst doch vorwiegend ist, aus eigener Kraft hervorzubringen. Um so bereitwilliger brachte es die Kunsterzeugnisse des Auslandes heim, um so eifriger rief es fremde Künstler herbei, und um so willkommener waren ihm die Kräfte, die fremder Zuzug freiwillig ihm entgegenbrachte. Jahrhunderte lang hatte die Stadt, vom stammverwandten Festlande sich sondernd, unter dem Einfluss der sinkenden oströmischen Kultur gestanden. Byzantinische und einheimische Künstler, die von diesen lernten, hatten hier in enggezogenen Grenzen mit seltener Einförmigkeit die Kunst geübt; es regte sich kaum ein frischer Zug. Erst als die siegreich vordringende Türkenmacht dem oströmischen Reiche ein Ende zu machen drohte, als eine völlige Isoliertheit der venezianischen Republik in Aussicht stand, wandte sie sich dem Westen zu, trat in die italienische Politik[4]) ein und nahm an der Kultur teil, die sich inzwischen hier reich entwickelt hatte. Jetzt folgen Gentile da Fabriano, der Umbrier und Vittore Pisano, der Veronese, ihrem Rufe, beginnen die Ausschmückung des Saales des grossen Rats im Dogenpalaste und erwecken durch

1) Sansovino a. a. O. p. 137.

2) Morelli, Dissertazione intorno ad alcuni viaggiatori eruditi Veneziani poco noti. Venezia 1803, p. 33.

3) Vgl. die Türkenzeichnungen Gentile Bellinis. Abb. in Gazette des beaux arts 1877. II, p. 21.

4) J. Burckhardt, a. a. O. 3. Aufl. I, p. 65.

ihr Beispiel die heimische Kunst aus langem Todesschlafe; jetzt strömen ihr von Cima da Conegliano bis zu Paolo Veronese zahlreiche talentvolle Künstler des Unterhalts wegen oder infolge der Kriegsunruhen von der Terra Ferma zu und bilden bald den wichtigsten und tonangebendsten Bestandteil der venezianischen Künstlerschar. Fast alle waren sie in einer bedeutenden Natur, meist im Gebirge, zur Welt gekommen, mit ihr seit ihrer Kindheit innigst verwachsen und suchten jetzt in ihrer neuen Heimat, an einer gänzlich anders gearteten Stätte, sich für den Verlust des gewohnten Anblicks ihrer heimatlichen Umgebung, durch die bildliche Wiedergabe derselben zu trösten, nicht ohne sich mit einem Anfluge von Stolz derselben zu rühmen. Während aber durch Gentile da Fabriano die venezianische Kunst mit der umbrischen in Berührung kam und durch diese das Interesse an der Natur und ihrer Darstellung geweckt wurde, drang vielleicht durch jene Künstler, deren Heimat Oberitalien war, ein nordisches[1]) Element in dieselbe ein, das ihrer Weiterentwickelung neue Nahrung zuführte.

Die lombardische Ebene und ihr nördlicher Gebirgsrand ist eine selbständige Landschaft für sich, die sich vom übrigen Italien vielfach unterscheidet. Die häufigen Einfälle der Germanen zur Zeit der Völkerwanderung, vor allem die lange Herrschaft der Langobarden waren hier nicht ohne Folgen vorübergegangen. Deutsches und italienisches Blut hatten sich mit einander vermischt, germanisches Wesen mit romanischem vielfach verquickt[2]). Waren auch die Reste des Germanentums im Laufe der Zeiten vielfach ganz verloren gegangen, so haben sie sich vielleicht in den südlichen Gebirgsthälern der Alpen, aus denen viele der venezianischen Meister hervorgingen, am zähesten erhalten und oft von Norden her neue Kräftigung erfahren. So mag auch das der germanischen Rasse angeborene Naturgefühl hier fortgelebt haben und durch jene Meister der venezianischen Malerei zugeströmt sein.

Gänzlich irrig aber dürfte es sein, wie es vielfach geschehen

---

1) Auch Burckhardt a. a. O. II. p. 14 schreibt dem nordischen Elemente einen Anteil an der Entwicklung des italienischen Naturgefühls zu.

2) Ritter, Europa u. s. w. p. 311.

ist[1]), einen bedeutenden Einfluss der Kunst der germanischen Völker selber auf die landschaftlichen Schilderungen der venezianischen Malerei anzunehmen, ja jener das Verdienst zuzumessen, dieser durch die Vermittlung Antonello da Messina's hierzu die ersten Anregungen gegeben zu haben. Das fast gleichzeitig an zwei verschiedenen Stellen mit grosser Lebhaftigkeit erfolgte Auftauchen eines bis dahin unbekannten Stoffgebietes der Kunst lässt sich hinreichend durch verwandte Strömungen der Zeit und Eigenarten des Ortes erklären. Auch wird man in den Landschaften der Venezianer thatsächlich nichts entdecken, was zur Annahme eines nennenswerten Einflusses dieser Art berechtigt. Die venezianische Landschaftsmalerei erscheint von Anfang an als eine aus dem Schosse der Zeit und dem Charakter des Ortes selbständig erwachsene Leistung der venezianischen Kunst; auch war sie bereits zu einem kontinuierlichen Faktor geworden, als nordische und italienische Malerei mit einander in Berührung kamen.

Dies hinderte indess nicht, dass man in Venedig, das, wie jede Handelsstadt, das Ausländische zu schätzen wusste, seit dem Ende des 15. Jahrh. auch an den fein und detailliert ausgeführten landschaftlichen Hintergründen vlämischer Bilder seine Freude fand, dass der reiche Patrizier sie gerne seiner Sammlung einreihte[2]) und gelegentlich selbst einmal irgend einer der venezianischen Künstler auf den Gedanken kam, eine Landschaft dieser Art sich zum Vorbilde zu nehmen oder Einzelheiten ihr zu entlehnen. Aber nur als Ausnahmen sind die wenigen Beispiele[3]) dieser Art zu betrachten;

1) A. v. Humboldt, Kosmos II, p. 59; Eastlake (a. a. O. II, p. 141); Kämmerer (a. a. O. p. 84), E. Baes, histoire de la peinture de paysage 1878. Gand, p. 97—110) und Burckhardt (a. a. O. II, p. 19), wenn auch weniger positiv. Gilbert dagegen (Landscape in art before Claude and Salvator, London 1885, p. 309), der sich vielleicht von allen am eingehendsten mit der venezianischen Landschaft beschäftigt hat, ist ebenfalls zur entgegengesetzten Ansicht gelangt. Ueberraschende Berührungspunkte finden sich dagegen merkwürdiger Weise zwischen der umbrischen und vlämischen Malerei, auf die ich hier leider nicht näher eingehen kann.

2) Dies geht aus den unter dem Namen notizie d'opere del disegno (Anonymus Morelli) bekannten Aufzeichnungen Marc Antonio Michiel's deutlich genug hervor.

3) Derartige sind:

Florenz, Uffizien No. 780 männliches Porträt („maniera di Memling").

andere Werke der venezianischen Schule, die in der Wiedergabe der Gestalten unverkennbar nordischen Einfluss verraten, zeigen trotzdem eine durchaus venezianische Landschaft[1]). Wenn italienische und darunter auch der venezianischen Schule angehörende Kupferstecher am Anfange des 16. Jahrh. die landschaftlichen Hintergründe ihrer Stiche Dürer entnahmen, so bewunderten sie bei ihm vor allem die Technik und nahmen nur mit dieser zugleich am Anfange, wie es vielfach in der Kunst geschehen ist,[2]) auch ihre Formensprache mit herüber, um letztere jedoch bald wieder aufzugeben. Man darf überhaupt den Einfluss der nordischen Malerei auf die italienische nicht überschätzen;[3]) über gelegentliche Anregungen und Nachahmungen kam man nicht hinaus. Ein Volk, das, wie das italienische zur Zeit der Renaissance, einen solchen Reichtum, oder vielmehr Ueberfluss künstlerischer Schaffensfähigkeit besass, brauchte sich auf keinem Gebiete von fremder Hand leiten zu lassen, bei keinem fremden Volke Anleihen zu machen.

Mehr aber, als alles andere, beweist es Antonello da Messina selber, der unter allen venezianischen Künstlern doch am innigsten mit der flandrischen Kunst in Berührung kam, wie wenig der Italiener sein Vaterland in seiner Naturschilderung verleugnen konnte, wie sehr er abgeneigt war, die fremden Künstler zu seinen Lehrmeistern auf diesem Gebiete zu machen. In seinen Porträts, in denen er sich in der Auffassung der Persönlichkeit und ihrer äusseren An-

---

Bergamo, Gall. Carrara 136 Porträt (Holbein gen.) und Kreuzigung,
Venedig, Casa Soranza Madonna (Gent. Bellini), vgl. Crowe u. Cav. a. a. O. V, p. 121 Anm. 19.

Man wusste übrigens schon damals derartige „alla Ponentina“ genannte Werke wohl von den rein venezianischen zu unterscheiden. Vgl. Notizie d'opere del disegno p. 24, 74 u. a.

1) Wien, Lichtenstein-Gall. Doppelporträt. Berlin. Mus. 1, Marco Marziale, Emaus; vgl. Crowe u. Cav. a. a. O. V, p. 236.

2) So schmückte man in früheren Jahrhunderten die Nachahmungen des chinesischen Porzellans oder dieses selber in chinesischer Manier; so dringen heutzutage auch die Ornamente der japanischen Kleinkunst, die wir vor allem doch wegen ihrer Technik bewundern, in unser Kunstgewerbe ein.

3) So auch E. Müntz, Hist. de l'art pendant la renaissance. I, p. 336.

ordnung eng an flandrische Muster hält und dadurch einen Fortschritt in die venezianische Bildnismalerei brachte, finden sich allerdings Motive, wie einsame von Bäumen begrenzte Waldwiesen (Venedig, Akad. S. v. 5, Berlin, Mus.), auch einmal ein See mit Schwänen,[1]) die eine grosse Verwandtschaft mit Memlingschen Landschaften zeigen[2]) und einzig in der venezianischen Malerei dastehen. Auch zeigt er einmal in einem kleinen Sebastian[3]) (Bergamo, Gall. Lochis-Carrara No. 222) in seltener Vereinigung ein nordisches Backsteinhaus mit hohem, steilem Dach und nordischen Essen neben einer Palme und einem Kastell italienischen Charakters. In seinen übrigen Landschaften dagegen lässt sich ein nordischer Einfluss schwer nachweisen, zeigt sich Antonello durchaus als Venezianer und von den tonangebenden Meistern Venedigs abhängig. Wie sollten also die übrigen Künstler, die der vlämischen Kunst doch von vornherein ferner standen, sich williger dem Einflusse derselben ergeben haben?

Wohl aber hat die durch Antonello den Venezianern zuerst übermittelte Oelmalerei der Vlamen die technischen Mittel der landschaftlichen Schilderung um ein Bedeutendes vervollkommnet und damit neue Lust und Freude, sich ihr zu widmen, geweckt. Ohne sie wäre man hier sicherlich nicht so weit gelangt[4]). Es hätte Giov. Bellini niemals den wahren Ton der Natur zu treffen, Tizian nie der farbigen Erscheinung der Natur die idealisierende Tiefe zu verleihen gemocht. Zu allem war Frische, Leuchtkraft und Schmelz der Farben die wesentliche Bedingung.

---

1) Vgl. Crowe u. Cav. VI, p. 125 Anm. 53, und Gilbert a. a. O. p. 267. Auch Solario, der am Ende des 15. Jahrhunderts nachweislich in Venedig war, (Crowe u. Cav. a. a. O. VI, p. 58) hielt sich auf einem Porträt in der Auffassung des Bildnisses und Wahl der Landschaft eng an die vlämische Kunst (London, Nat.-Gall.).

2) So mit den beiden Johannes Memlings im Belvedere zu Wien, den Porträts der Barbara Vlaenderbergh und ihres Mannes in Brüssel und einem Altarbilde in Chiswick. Ihn dürfte man daher als Lehrer Antonellos annehmen, wie es schon Gilbert auf Grund seiner Landschaften aussprach, (a. a. O. p. 267).

3) Kürzlich auch von Morelli ihm zugeschrieben (Lermolieff, Kunstkrit. Studien. München-Dresden 1891, p. 248).

4) Vgl. auch Schnaase, Niederl. Briefe 1834, p. 42.

Indessen nicht die freie Lage Venedigs, sein abwechslungsreiches Klima, der Charakter seiner Bewohner, noch die Vermischung mit fremden Elementen hätten hier in ihrem Zusammenwirken ein in Italien beispielloses Emporblühen der Landschaftsmalerei zu Wege gebracht, wenn sich ihr nicht hier ein an sich weiteres Wirkungsfeld geboten hätte. Venedig war eine Republik, ein Freistaat; es war sein Stolz, dass jeder Bürger sich hier seiner vollen Freiheit freuen durfte,[1]) der Fremde, der aus politischen oder anderen Gründen seine Heimat mied, hier ein Asyl fand, wie der moderne Mensch in der Schweiz. Hierher zog Cosimo de' Medici, als er 1433 aus Florenz verbannt wurde; hierher flüchtete sich Michelangelo 1529 nach dem Falle seiner Vaterstadt; hier fühlte sich auch der übelberüchtigte Pietro Aretino am sichersten und wohlsten. Ein freierer Ton[2]) im Reden, Denken und Handeln herrschte hier ,wie in dem übrigen Italien, ein ungebundeneres Leben fiel dem Fremden auf. So vermochte auch die Kunst in ihrer Gesamtheit, wie die Persönlichkeit der einzelnen Künstler mit grösserer Freiheit sich zu entfalten. Die Malerei, die durch die Einwirkung fremder Kräfte mit der mittelalterlichen Entwicklung im Zeitalter der Renaissance gänzlich brach, hatte hier nicht an den Fesseln einer langen, gefestigten Tradition zu schleppen. Das profane Element, das dank dem Realismus des maritimen Volkes schon früh zu tage trat, trennte jetzt bald von der religiösen Kunst die weltliche ab und brachte sie hier zu einer Entwicklung, wie wohl in keiner anderen Schule dieser Zeit. Der grosse Reichtum, der durch den langen, weitverzweigten Handel in der nie eroberten Stadt zusammengeströmt war, setzte die Regierung in den Stand, die Stätte ihrer Macht durch Schilderungen der Ruhmesthaten der Vergangenheit zu verherrlichen, verlockte vor allem die Patrizier in der Ausschmückung ihrer Paläste mit prächtigen Fresken unter einander zu wetteifern und Sammlungen kostbarer Kunstwerke anzulegen. Da aber hier kein antiker Boden die Schätze alter Kunst

1) Sansovino a. a. O. p. 3

2) Crowe u. Cavalcaselle, Tizian, Leben und Werke. Deutsche Ausgabe von M. Jordan. Leipzig 1877, p. 256.

wieder von sich gab, da Venedig selber noch nichts Begehrenswertes hervorgebracht hatte, so wandte man sich ausschliesslich an die Künstler seiner Zeit, die, wenn sie sich auch oft genug persönlichen Launen und Wünschen zu fügen hatten, sich dafür doch auf den für reiche Privatleute gemalten Werken mit grösserer Freiheit als auf dem Gebiete der religiösen Kunst ergehen durften. Für sie malte man „quadri di camera" („di stanza") auf Spekulation und stellte sie in den Läden der Merceria auf.[1]) In ihre Sammlungen[2]) gelangten die weltlich und genrehaft aufgefassten heiligen Conversazionen, die in der venezianischen Kunst einen so grossen Raum einnehmen, wie auch die mythologischen Darstellungen und Genregemälde. Sie begünstigten dadurch eine reiche und vielseitige Entwicklung derjenigen Zweige der Malerei, in denen die Landschaftsmalerei eine bedeutende Rolle spielte, in denen sie es zu ihren bedeutendsten Leistungen bringen sollte. So ward ihr durch die Freiheit, den Reichtum und die durch diese ermöglichte private Förderung der Kunst die Dauer der Entwicklung gesichert.

Freilich darf man nicht vergessen, dass es die venezianische, wie überhaupt die italienische Kunst nur ausnahmsweise und erst spät zu selbständigen Landschaftsschöpfungen gebracht hat; der landschaftlichen Natur wird es fast immer nur gestattet, im Hintergrunde der Gemälde ihren Platz auszufüllen. Noch war der religiöse, weltverachtende Ernst in der Kunst zu dominierend, die Macht der Tradition zu bedeutend, um leichten Kaufes mit einer Jahrhunderte langen Vergangenheit brechen zu können. So wird die Landschaftsmalerei — und dies erhöht ihre Bedeutung — zu einem jener Gebiete, auf denen die Anschauungen zweier Weltalter, die religiösen Ideen des ausgehenden Mittelalters und die frei entwickelte Richtung des modernen Geistes am sichtbarsten mit einander ringen. Wer Sieger werden würde, blieb bald nicht mehr zweifelhaft. Obwohl der Landschaft noch kein volles Bürgerrecht

1) Crowe u. Cavalcaselle, Tizian p. 44.

2) Die grosse Zahl derselben, in der Venedig gewiss einzig dasteht, ersieht man aus d. Notizie d'opere di disegno publicata da Jacopo Morelli. Bassano 1800.

zu teil ward, schmuggelt sie sich dennoch in die Kunst ein; die Künstler alle, die noch unter der Tyrannei der Tradition und der ihr entspringenden Verhältnisse seufzen, vermögen nicht den Reizen, die draussen ihnen entgegenlachen, zu widerstehen, und hegen und pflegen sie aufs innigste. Sporadisch schon erscheint sie als ein Ding mit voller Gleichberechtigung: da bricht in Venedig der Faden der Kunstentwicklung ab, und an der Landschaft vollzieht sich so das tragische Geschick, in ihrem Siege hier unterzugehen.

Das Quattrocento.

(Die objectiv-realistische Wiedergabe der Natur.)

Die venezianische Malerei bis zum Aufkommen der Bellini.

Als ein monumentales Denkmal jener Zeiten, da Venedig unter der Herrschaft der oströmischen Kultur stand, erhebt sich noch heute im Herzen der Stadt die alte Markuskirche mit ihrem unendlichen Reichtum musivischen Schmuckes. Von einer landschaftlichen Darstellung kann, wie bei allen Werken byzantinischer, oder von ihr beeinflusster Kunst, auch hier kaum die Rede sein. Sie zehrte nur von alten Traditionen, ohne sich von neuem der Natur zuzuwenden; so vermied sie, die sich schon mühsam mit dem Figürlichen abfand, alles, was überflüssig schien. Wenige[1]) Andeutungen, die sich meist auf Boden, Bäume, Häuser und Wolken beschränken, genügen hier, den Beschauer über die Lokalität zu orientieren. Die Figuren, die im Verhältnis zu den landschaftlichen Gegenständen viel zu gross gebildet sind, stehen auf einem meist grünen Streifen, der oft am oberen Rande, um die Unebenheiten des Terrains anzudeuten, gewellt ist; doch sind sie auch bisweilen ohne Standlinie auf den Goldgrund, wie in der Luft schwebend, gesetzt. Die mit Schuppen besetzten Stämme der Bäume zeigen wenig Verästelung, die Kronen statt der einzelnen Blätter dichte Laubbüschel. Die Spezies wurden nur unterschieden, wenn sie sich dem Gedächtnis leicht einprägten und ohne grosse technische Schwierigkeiten wiederzugeben waren; so durch die Gesamterscheinung die Palme und Cypresse, durch Blätter, Blüten oder

---

1) Ausführlicher hierüber Tikkanen, Le rappresentazioni della Genesis di S. Marco a Venezia (Arch. stor. dell' Arte I, p. 257 ff.).

Früchte die Eiche und die Feige, bei denen aber die charakteristischen Teile zu gross geraten sind. Die Wolken aber, wie die Wellen und auch die Weinranken (Vorhalle, Noah[1]) werden vollends zum Ornamente stilisiert.

Nirgends verrät sich in diesen primitiven Darstellungen eine Spur eigener Naturbeobachtung; doch darf man dieses nicht einzig und allein dem Mangel an Naturgefühl zur Last legen; die byzantinische Kunst scheint der Natur nicht feindlich gesinnt[2]) gewesen zu sein. Das spröde, schwerfällige Material der Mosaiken, die vielfach grosse Höhe, in der sie angebracht waren, die Dunkelheit im Innern, die jener Kirche vor anderen eigen ist, musste die Künstler zwingen, sich im Gebrauche ihrer Darstellungsmittel Zwang anzuthun und auf alle Feinheiten von vornherein zu verzichten[3]). So ward alles linear behandelt und plastische Rundung nirgends erstrebt; die Kunst vergass niemals, dass sie lediglich Flächendekoration war.

Das Vorbild dieser Mosaiken, die mit der Natur schliesslich jegliche Fühlung verloren hatten, musste den folgenden Zeiten die Rückkehr zu ihr erschweren. Die Kunstwerke Venedigs, die bis ins 15. Jahrh. hinein noch unter dem Einflusse byzantinischer Kunst stehen, zeigen daher in der That, wenn sie auch von einheimischen Künstlern geschaffen sind, nur einen geringen und ganz allmählichen Fortschritt auf diesem Gebiete. Noch zwang sie die ideale, religiöse Auffassung, die heiligen Gestalten, losgelöst von allem irdischen Sein, auf schlichte Steinsockel und vor neutralem, oft, um seine Pracht aufs höchste zu steigern, vergoldetem Grunde in feierlich regungsloser Ruhe aufzupflanzen. Galt es, ihr Erdenwallen darzustellen, so kam man auch jetzt noch nicht über die schematische Wiedergabe einzelner Naturobjekte hinaus, so stand man noch auf

---

1) Um den Fluss der Darstellung nicht zu hemmen, wurden die lokalen Angaben so kurz wie möglich gemacht, doch so, dass Missverständnisse ausgeschlossen sind. Alle Kunstwerke, bei denen kein Ort genannt, befinden sich in Venedig.

2) Kämmerer, Die Landschaft in d. deutschen Kunst bis zum Tode Albrecht Dürers. 1886 (in Seemanns Beiträgen zur Kunstgesch. Neue Folge IV), p. 9.

3) Ein charakteristisches Beispiel mit Abb. bei Ruskin, Stones of Venice. 1853—1855. Bd. III, p. 178.

dem Standpunkte, den Cennino Cennini [1]) in seinem am Anfange des 15. Jahrh. abgefassten Traktat der Malerei theoretisch vertrat. So kommt es, dass selbst in der ersten Hälfte des Quattrocento, da hier, wie überall, der Geist der neuen Zeit auch in der Kunst sich regt, gewisse Künstlerkreise in Venedig selber, wie auf der benachbarten Insel Murano, dank dem konservativen Charakter der venezianischen Malerei, den alten Traditionen treu bleiben, und wenn sie sich auch nicht ganz seinem Einflusse entziehen, dennoch durch die Beschränktheit ihrer Auffassung zeigen, wie sehr sie einem vergangenen Zeitalter angehören.

In Jacobello del Fiore, der aus dem venezianischen Kreise der bedeutendste Künstler ist (thätig um 1400—1439), scheint sich das leise Erwachen des Naturgefühls zuerst zu äussern, wenn er in einer Darstellung des Markuslöwen (Dogenpalast) vom Jahre 1415 im Hintergrunde Meer, Himmel und Felsen, mithin vielleicht in der venezianischen Kunst den ersten, wenn auch noch so primitiven[2]) Versuch einer „Landschaft“ giebt. Deutlich offenbart sich hier, wie schon damals der Venetianer seinen durch dieses Symbol vertretenen Schutzpatron, und damit sich selber und seine Stadt, als unzertrennlich vom Element des Wassers, das ihn rings umgab, glaubte, eine Anschauung, die sich im Laufe der venetianischen Malerei immer wiederholt[3]) und schwerlich in einer anderen Stadt, in einem anderen Volke um diese Zeit eine Analogie finden dürfte. Auch die heiligen Gestalten steigen bei ihm zuerst aus ihrer himmlischen, unbestimmbaren Sphäre in die irdische Welt hernieder, in der sie bald ohne Unterlass verweilen: er liebt es, sie in einer Reihe von Darstellungen (Akad. Saal I Nr. 28; Corridor Nr. 35 u. s. w.) auf grüne Wiesenflächen zu stellen. Doch kommt hier nur in der Malerei zum Ausdruck, was schon dem ganzen

1) Das Buch von der Kunst, oder Tractat d. Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdesa, übers. v. A. Ilg (Quellenschriften f. Kunstgeschichte I.) p. 58, 59, 99 u. a.

2) Crowe u. Cavalcaselle, Gesch. d. ital. Malerei, übers. v. M. Jordan. V. Bd. p. 5 Anm. 12. Scheint jetzt dort nicht mehr vorhanden.

3) z. B. Markuslöwe Donato Veneziano's, 1459, und Carpaccio's (Dogenpalast); Bonifazio's hl. Markus (Akademie).

späteren Mittelalter als Ideal vorschwebte, die innige Freude, die in jenen Tagen die Träger der Civilisation und Kultur an Blumen, Gärten und überhaupt am Nutzlosen[1]) fanden, und ihre Neigung, in diese Umgebung die vornehme, wie die heilige Welt zu versetzen. Gerade damals schuf auch die deutsche Kunst, vor allem am Rhein, „Madonnen im Rosenhaag", in denen allerdings die Beziehungen zur Natur, dem germanischen Wesen entsprechend, noch weit gemütvoller zur Aussprache kamen, als in den Werken des Venezianers; denn während in jenen die heiligen Personen sich völlig zwanglos in einer friedlich-heiteren Natur niedergelassen haben, trägt dieser noch, da er seine Figuren zunächst auf den steinernen Unterbau eines Thrones stellt, religiöse Bedenken, sie unmitttelbar mit dem irdischen Boden in Berührung zu bringen. Das aber haben alle diese Darstellungen mit allen Anfangsversuchen landschaftlicher Wiedergabe gemein, dass die Beobachtung der Natur vom Einzelnen ausgeht und hierüber nicht hinauskommt. Die Wiese löst sich auf in einzelne Gräser, Kräuter und Blumen, die hell auf einen dunkleren, monoton grünen Grund gesetzt sind. In ihrer Zeichnung lässt sich eine, wenn auch noch so unvollkommene Naturbeobachtung nicht verkennen. Später erst ist Jacobello, wohl unterm Einflusse Jacopo Bellini's, zu einer grösseren Landschaftsdarstellung gelangt (Bergamo, Gall. Lochis).

Die Muranesen, sämtlich keine schöpferischen Meister, die es nur dadurch zu einigem Erfolge brachten, dass sie die Fähigkeit besassen, sich leicht fremden Mustern anzuschliessen und ihnen das Brauchbare zu entnehmen, sind aus eigener Kraft in der Naturwiedergabe nicht viel weiter als jener gelangt. Ausgehend von den älteren venezianischen Künstlern, gaben sie sich dem Einflusse Gentile da Fabriano's und Vittore Pisano's während ihres Aufenthaltes in Venedig, dann dem Jacopo Bellini's und vielleicht der benachbarten paduanischen[2]) Schule hin, um schliesslich nach einem

---

1) Ruskin, Modern painters. 1888. III, p. 197. Burckhardt a. a. O. II, p. 15.

2) Bei der allgemeinen Unkenntnis der Kunstweise Jacopo Bellini's scheint mir der Einfluss dieses Künstlers auf die venezianische Malerei meist mit dem der paduanischen Schule verwechselt zu werden.

vergeblich unternommenen Wettkampfe mit seinen sich bald schnell künstlerisch entwickelnden Söhnen von diesen abhängig zu werden.

In ihren früheren Werken findet sich noch der altertümliche Goldhimmel (Berlin, Mus. 1058), sowie der grüne Wiesenplan des Jacobello del Fiore (S. Zaccaria; Akad.); nur erhält er durch eine Hecke von Rosen, Lorbeeren oder Fruchtbäumen, wie in den deutschen Darstellungen dieser Art[1]), die Abgeschiedenheit des Gartens, in dem sich auch bisweilen Vögel eingenistet haben (Neapel, Mus. Gr. Saal 35). Die deutliche Unterscheidung der einzelnen Kräuter, Blumen und Sträuche, sowie die Wiedergabe der Vögel, für die der Venezianer bekanntlich eine grosse Vorliebe besitzt, weisen schon auf eine gründlichere Beobachtung der Einzelgebilde der Natur hin, während eine Gesamtauffassung noch nicht einmal versucht ist. Eine wirkliche Landschaft dagegen findet sich auf einer ebenfalls frühen (1435—1440) Anbetung der Könige (Berlin, Mus. 5), deren gebirgige Gegend mit ihren felsigen Höhen und schluchtenartigen Hohlwegen, den Ansiedelungen auf den Bergen und dem dunklen Buschwerk, sowie ihrer malerischen Behandlung entschieden auf das Vorbild Gentile da Fabriano's zurückgeführt werden muss. Doch hat diese Darstellung, wenn sie auch den ersten Landschaften, welche die venezianische Kunst hervorgebracht hat, zuzuzählen ist, keine weitere Bedeutung, da sie ohne Nachfolge geblieben ist.

Wichtiger ist es, dass, vielleicht durch Bartolomeo Vivarini, eine neue Gestaltenwelt, die für die venezianische Kunst bald ein ungemein beliebter Gegenstand der Darstellung wurde, mit der Natur in engere Berührung tritt. Die heiligen Büsser, Einsiedler und Propheten, auf deren Leben, Sinnen und Trachten in der Einsamkeit der Natur die christliche Ueberlieferung einen besonderen Nachdruck legt, waren mit ihr zu einem so unzertrennlichen Begriff verschmolzen, dass sich der Künstler bei ihnen zu einer, wenn auch noch so knappen Andeutung ihrer Umgebung entschloss. Wäh-

---

1) Ein deutscher Einfluss, etwa durch Johannes Alamannus, ist indessen wohl nicht anzunehmen, da diese Anordnung ja schon bei Jacobelli auftrat und die Auffassung, die hier zu Grunde liegt, allgemein verbreitet war.

rend daher in den aus alter Zeit her beliebten, reihenweisen Darstellungen einzelner Heiligen alle übrigen noch auf dem traditionellen Steinsockel verweilen, stehen der hl. Johannes, Hieronymus, Antonius und Franciscus auf steinigem Boden, indess rechts und links ganz in der Nähe felsiges Geschiebe aufsteigt. (S. Giobbe; S. Giov. in Bragora; Akad I. 24, Corr. 27). Die starren Felsgebilde, ihre scharf ausgeprägte Schichtung, die einzelnen auf dem Boden liegenden Steinchen, sowie die gänzliche Kahlheit, die noch gelegentlich durch einen kahlen Baumstumpf betont wird (S. Giov. in Bragora), lassen erkennen, dass die Natur jetzt durch das Medium der noch mittelalterlich zersetzenden Naturanschauung Jacopo Bellini's und selbst Mantegna's erblickt wird. Später treten dann ferne Bergkuppen, Bäume und Büsche wohl unterm Einfluss der Bellini hinzu, die aber weder in Form noch Farbe der Wirklichkeit entsprechen und auch den richtigen Uebergang der Nähe zur Ferne vermissen lassen. (Bergamo, hl. Martin, Johannes und Sebastian 1491). Zu einer naturwahren Darstellung aber bringt es erst Alwise Vivarini (thätig um 1464 bis 1503), der begabteste unter den Muranesen, indem er mit der nur „auf den Vordergrund ohne Ferne“ ausgehenden Naturdarstellung dieser älteren Künstler bricht und sich völlig an die benachbarte Künstlerfamilie, die ihm an technischer Fähigkeit und künstlerischer Begabung unendlich überlegen war, anschliesst.

Jacopo Bellini.

Nicht in den heimischen, aus der Tradition byzantinischer Kunst hervorgegangenen Künstlern, nicht in den Muranesen erwachte am Anfange des 15. Jahrhunderts das Naturgefühl in solcher Stärke, dass von ihnen die kräftige Entwicklung der Landschaftsmalerei ihren Ausgang nehmen konnte; Venedig, das in der Malerei so viel fremden Kräften verdankt, sollte wenigstens den Ruhm geniessen, dass der, welcher zuerst den richtigen Weg für eine erfolgreiche Ausbildung derselben einschlug, Jacopo Bellini (um 1400 bis 1464),

sein eigenster Sohn war, und fast aus eigener Kraft zu diesem Ziele gelangte.

Die wahre Bedeutung dieses Künstlers ist erst annähernd erkannt worden, seitdem die Aufmerksamkeit auf seine sogenannten „Skizzenbücher", die kostbaren Schätze des Britischen Museums und des Louvre hingelenkt wurde; denn seine Gemälde hat, wie alle Werke, die eine spätere Zeit nicht mehr verstand, das Loos ereilt, vergessen und verdorben zu werden. Erst jene verraten es der forschenden Nachwelt, dass Jacopo Bellini in Venedig — vielleicht schon vor dem Jahre 1430[1]) — das gelang, was in Florenz als die grosse That des Masaccio angesehen wird, der Bruch mit den Ueberlieferungen des Mittelalters und die Festlegung einer Grundlage, auf welcher die Kunst der neuen Zeit sich sicher erheben konnte. Beides wurde erreicht, indem man, dem unwiderstehlichen Vorbilde des Altertums folgend, sich der umgebenden Natur zuwandte und in ihr die wahre Quelle alles künstlerischen Schaffens anerkannte[2]).

Jacopo Bellini ist durch und durch ein Renaissancemensch gewesen. Wie jene Geister, in denen die neue Zeit zuerst Leben und Gestalt gewann, sich in gleicher Weise der Vergangenheit des Altertums und der in der Natur zum Ausdruck kommenden Gegenwart mit jugendlicher Frische zuwandten, so treten auch bei ihm beide Elemente verbunden zu Tage. In den Entwürfen des Skizzenbuches, die für Gemälde gemacht erscheinen, und in noch höherem Grade in jenen Zeichnungen, in denen individuelle Laune und Neigung sich geltend machen, zeigt sich der ganze Umfang, ja Reichtum des neu erworbenen Stoffgebietes, die gänzlich umgestaltete Phantasie des modernen Künstlers. Antike Geschehnisse,

---

1) So einer Inschrift des Londoner Exemplars gemäss, die indess nicht ohne Grund angezweifelt worden ist.

2) Ausführliche Besprechung des Londoner Exemplars von Gaye im Kunstblatt von Schorn 1840, p. 89; Abb. in Reproduction of Drawings by old Masters in the British Museum, 1888 published by the Trustees. Part. I. Abb. des im Louvre befindlichen Teils Gaz. d. b. arts 1884. II, p. 346 ff.; Eugène Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Bd. I, und Mémoire de la societé nationale des Antiquaires de France 1884. Bd. II, p. 256 ff.

antike Kunst finden sich hier zusammen mit zeitgenössischen Porträts, Tierdarstellungen und landschaftlichen Hintergründen; selbst in die religiösen Vorgänge drängt sich das Altertum mit seinen Trümmern, die Gegenwart mit ihren realistisch-genrehaften Zügen und droht ihre Weihe zu zerstören. Man sieht, dass ein neuer Geist, ein ahnungsvolles Leben alles erfüllt.

Dennoch müsste die schnelle und fast unvermittelte Verwandlung der künstlerischen Auffassung überraschend wirken, wüsste man nicht, dass Jacopo Bellini mit Gentile da Fabriano in allerengster Beziehung gestanden hat. Er war in Venedig sein Schüler und half ihm bei seinen Arbeiten im Dogenpalast, er verliess mit ihm nach ihrer Vollendung seine Vaterstadt und folgte ihm nach Florenz. Mit Stolz nannte er sich später noch seinen Schüler [1]); voller Dankbarkeit malte er sein Porträt [2]). Die intime Verbindung mit einem Meister, der bereits der Renaissance angehörte und an künstlerischer Fähigkeit alles übertraf, was damals in und um Venedig thätig war, musste den jungen talentvollen Venezianer der veralteten heimischen Kunstweise fern halten und ihn auf neue Bahnen führen, der Aufenthalt in Florenz, der Wiege der Renaissance, mitten unter der frisch aufstrebenden, für das Altertum begeisterten Künstlergeneration des Brunnellesco und Masaccio, auch in ihm die Bewunderung für die Antike entfachen. Der umbrische Meister ward so der Vermittler, der ihn dem neuen Quell der Kunst, der eben in Florenz zu sprudeln begonnen hatte, entgegenführte, so dass er selber daraus zu schöpfen vermochte [3]).

---

1) Crowe u. Cavalcaselle, a. a. O. Bd. V, p. 99 ff.

2) Notizie d'opere del disegno etc. p. 18.

3) Man wird sich vielleicht wundern, dass Vittore Pisano hier unerwähnt bleibt. Indessen glaube ich, dass die Bedeutung dieses Künstlers für die Erweckung der venezianischen Malerei neben der des Umbriers fast völlig in den Hintergrund tritt. Ein inniges Schulverhältnis scheint mir von grösserer Bedeutung zu sein, als einige vorbildliche Kunstwerke, zumal wenn es sich um einen jungen Künstler handelt, der bald die Führung in seiner Vaterstadt übernehmen sollte. Auch war Pisano in Venedig erst thätig, als Jacopo Bellini mit Gentile diese Stadt bereits verlassen hatte. Pisano scheint vielmehr selber noch den Einfluss Gentile da Fabriano's empfangen zu haben (vgl. Burckhard's Cicerone II, p. 646) und was seine von Zeitgenossen oft gerühmte Landschaftsmalerei anbetrifft, so liegt es nahe, auch für diese in der Berührung mit

Gentile aber war ja ein Umbrier, und als solcher von jenem regen Sinn für die Natur beseelt, den man bei keinem seiner Landsleute in dieser Zeit vermisst. Sein bedeutendstes Werk, die Anbetung der Könige (Florenz, Akad.), dient zum Beweise. Mit aller Breite hat er hier eine Landschaft geschildert, die in den Motiven der felsigen Anhöhen, den auf ihnen liegenden Ortschaften und den tiefen Schluchten einen engen Anschluss an die gebirgige Natur seines Heimatlandes verrät; ja in der dazugehörigen Predella findet sich überraschender Weise schon in der Flucht nach Aegypten das Aufgehen der Sonne hinter den Bergeshöhen, und in der Anbetung der von Sternen funkelnde nächtliche Himmel dargestellt. Zwar ist alles noch ungeschickt wiedergegeben, der organische Aufbau der Natur nirgends erkannt und in den noch naiv mit echtem Golde hergestellten Lichteffekten auf Naturwahrheit von vornherein verzichtet; aber dennoch sind diese landschaftlichen Schilderungen und vor allem diese Lichteffekte für diese Zeit (1423) schon bedeutend vorgeschritten und finden in der florentinischen Kunst kaum ihres Gleichen [1]. Sie waren es, die in Jacopo Bellini den gewiss latenten Sinn für die landschaftliche Natur erweckten. Zur Weiterentwicklung mögen die weiten Reisen, die er machte, — er selber hat berichtet, dass er ein Jahr lang auf einer Florentiner Galeere diente [2] — das Ihrige beigetragen haben.

Ueberraschend ist bei Jacopo Bellini die Vorliebe, mit der seine Phantasie die Vorgänge unter den freien Himmel und in die offene Natur verlegt. Er denkt sich die Natur schon als Umgebung seiner Menschen, lässt beide Teile oft genug gleichwertig erscheinen, so dass man bereits an Gentile Bellini's und Carpaccio's legendarische Schilderungen erinnert wird, schiebt gar einmal [3] in einer Kreuzigung die Hauptscenen bis zur Unkenntlichkeit in den

---

dem umbrischen Künstler den Ausgangspunkt zu suchen. An verwandten Zügen fehlt es hier keineswegs.

1) Nach Bart. Faccius (de vir. ill. p. 44) hatte Gentile sogar schon den Wirbelwind darzustellen gewusst.

2) Crowe u. Cav. a. a. O. V, p. 100 Anm. 5.

3) Ein in der venezianischen Malerei einzig dastehender Versuch.

Hintergrund (Louvre 55) und schildert immer, wo es geht, die Landschaft mit grosser Breite.

Freilich zeigt sich der Umfang seiner landschaftlichen Motive trotz seiner für jene Zeit bedeutenden Reisen nicht sehr gross. Eine weite, flache Ebene, die sich in die Tiefe zieht und von fernen Bergketten begrenzt wird, steile Felskegel, einzeln oder in Gruppen, die bisweilen auch in diagonaler Richtung sich nach vorne bewegen, ein Fluss, der aus den Bergen kommt und durch die Ebene sich windet, zinnenbekrönte Kastelle und hoch ummauerte Städte, sich lang in der Ebene hinstreckend oder die Bergesgipfel krönend, und einige Bäume sind die Hauptbestandteile, die er je nach Umständen und Laune über Vorder-, Mittel- und Hintergrund verteilt und so zu Landschaften zusammenfügt. Die weite Ebene mit dem Bergzuge im Hintergrunde hat gewiss in der benachbarten Ebene ihr Vorbild; die Städte auf den Bergen sind wohl eher der Heimat oder den Werken seines Lehrmeisters entnommen[1]). Ein einziges Mal auch (Brit. Mus. 92) bleibt er in seiner Vaterstadt und zeigt durch einen von Prachtgebäuden eingefassten Kanal das Meer mit seinem fernen Küstensaum.

Der persönlichen Neigung entsprach entschieden am meisten die freundliche Scenerie seiner näheren Umgebung, da sie so oft wie irgend möglich zur Verwendung kommt. Sie bleibt auch in Venedig das Lieblingsmotiv des ganzen Jahrhunderts, das in der Schilderung einer anmutigen und zugleich umfassenden, inhaltsreichen Natur sein Ideal erblickte. Indessen offenbart sich darin schon die frühe realistische Denkweise eines Venezianers, dass er die Landschaft mit dem Sujet möglichst in Einklang zu bringen sucht und namentlich den ernsten Vorgängen auch eine ernste Umgebung schafft. Dann wird die Scenerie wilder, die Felsen rücken in den Vordergrund, vermehren sich und öffnen sich zur klaffenden Höhle. Die Häuser der Menschen verschwinden oder weichen nach hinten; die spärliche Vegetation stirbt ab; Schädel und Gebeine liegen umher, und selbst ein gestrandetes Schiff er-

1) Ganz augenscheinlich von Gentile inspiriert sind bei ihm jene Bergketten und Schluchten, durch die der Zug der hl. drei Könige ganz nach Art des oben erwähnten Bildes gleichen Sujets herabkommt.

blickt man dann wohl am Ufer, das weithin mit seinen Trümmern, Waren und Leichen den Strand bedeckt (Louvre, 9. Hieronymus; 8. Kampf m. d. Drachen; 23. — Brit. Mus., Taufe Christi; 86. Drachenkampf).

Aber die Landschaft sollte in der venezianischen Kunst von Anfang an in der Architektur eine bedeutende Rivalin gewinnen. Drängte es den Venezianer auch in seinen Mussestunden hinaus in die freie Natur, an die frische Luft, so verrichtete er doch sein Tagewerk zwischen den Mauermassen seiner Stadt. In ihren engen Gassen, Kanälen und Höfen, auf ihren breiten Plätzen spielten sich seine kleinen Erlebnisse des Tages, in ihnen auch die grossen Ereignisse der Republik ab; er war bei ihrer insularen Lage unzertrennlicher als irgend jemand mit ihr verwachsen und beschäftigte sich daher auch früher mit der Betrachtung ihrer inneren Verhältnisse und Beziehungen[1]). Frühzeitig hört man hier schon von topographischen Darstellungen der Stadt[2]). Auch Jacopo Bellini hat ein solches „ritratto di Venezia“ gezeichnet[3]), das aber, da es der Sohn bereits „antiquo modo“ nennt, noch recht primitiv gewesen sein mag. Gerade damals, als Venedig infolge des siegreichen Vordringens der Osmanen seine Eroberungen im Orient einstellen musste und mehr und mehr zu sich selber zurückkehrte, hatte der innere Ausbau der Stadt begonnen[4]), die Republik strebte danach, sie mit einem würdigen Gewande zu umkleiden, der Privatmann, durch eine prächtige Umgebung sein Dasein zu verschönern; kein Wunder, dass auch der Maler auf seinen Bildern nach Herzenslust baute.

Und in der That, der Künstler baute wirklich: was er in seinen Zeichnungen wiedergab, war nicht in seiner Vaterstadt bereits zur

---

1) Burckhardt a. a. O. I, p. 69.

2) Schon aus dem 14. Jahrhundert hat sich ein Stadtplan Venedigs erhalten. Vgl. Mitt. d. k. k. Centralkommission etc. Wien 1870, p. 28.

3) Archivio storico dell'Arte I, p. 276. Dissegni topografici e pitture dei Bellini.

4) Ueber den Zustand Venedigs im 15. Jahrh. vgl. F. Mutinelli, Del costume veneziano sino al Secolo Decimosettimo. Venezia 1831, p. 45 und Molmenti, La storia di Venezia nella vita privata 1880.

Wirklichkeit geworden, sondern entstammte zum grossen Teil den in Florenz gesammelten Beobachtungen und der dort befruchteten Phantasie. Jacopo Bellini ist der erste Künstler Venedigs, der mit der Formenwelt der Antike bekannt war, und so auch auf dem Gebiete der Baukunst, wenn nicht der Begründer der spezifisch venezianischen Renaissance, so doch der erste Jünger der neuen Zeit. Es ist hierbei höchst merkwürdig und eine Parallele zu der Wahl seiner landschaftlichen Motive, dass er sich vor allem an seine nächste architektonische Umgebung hält, trotz aller Neuerungen im Gleise der spezifisch venezianischen Baukunst bleibt und kaum jemals reine florentiner Renaissance importiert.[1]) Indessen darf man nicht vergessen, wie wenig ausgeführte Kunstwerke der neuen Richtung der Meister in Florenz, als er im Jahre 1422 dorthin gelangte, sehen konnte[2]). Um Renaissancekunstwerke zu schaffen, musste er selber sich mit den erhaltenen Resten der Antike vertraut machen und selbstschaffend aus ihnen eine neue Kunstwelt begründen. Daher so oft die Einfügung antiker Monumente (Pyramiden, Säulen mit Statuen) und Skulpturen, daher die interessanten Kopien römischer Grabsteine (Louvre 42, 43) in seinen Skizzenbüchern und die sorgfältige Zeichnung nach der antiken Statue einer Jünglings, die erste Antikenzeichnung, die wohl auf uns gekommen ist (Louvre, 76). So ist das eigentliche Neue in seiner Architektur der Versuch, die der Antike entlehnten Zierformen auf die in Venedig während der Gotik zur Geltung gekommenen Bauprinzipien anzuwenden, ohne dass grundlegende Neuerungen im System, zu denen nur ein Architekt von Haus aus fähig ist, geschaffen werden. Als echter Venezianer offenbart er sich hierbei in der Luftigkeit seiner Bauten mit ihren Loggien, Balkonen, grossen Thorwegen, äusseren Treppen, sowie in der oft sichtbar angedeuteten Marmorincrustation der Wände, als echter Jünger der neuen Zeit aber in den zahlreichen Rundbauten, in denen Italien alle Ideale der Renaissance verwirklicht

1) Gaye (Schorn's Kunstblatt 1840, p. 135) glaubt mehrfach, Anklänge an die Florentiner Architektur zu entdecken, die mir aber nicht stichhaltig zu sein scheinen.

2) Deswegen aber mit Eugène Müntz (Gaz. d. b. arts 1884, p. 347) an den Einfluss von Florenz überhaupt zu zweifeln, vermag ich nicht.

sah[1]), und die schon seines Lehrers Phantasie beschäftigt zu haben scheinen (Louvre, Darbringung im Tempel). Doch ist auch der Gotik noch ein grosses Gebiet eingeräumt, wie es sich in dieser Zeit des Ueberganges von selbst versteht, und manche Einzelheit fast unverändert der Wirklichkeit entnommen. Alles dieses aber, nicht selten mit einer ihm bei seiner Naturdarstellung fernliegenden Phantastik geschildert, vereinigt sich in seinen Zeichnungen, um seinen Gestalten eine prächtige, grossartige Architektur als würdige Umgebung zu verleihen. Es zeigt sich hier zum ersten Male in ihren Anfängen die in der venezianischen Malerei sich oft wiederholende Erscheinung, dass der Venezianer im allgemeinen zwar kein Phantast ist, handelt es sich aber um Bauten, nicht gross, nicht prächtig genug entwerfen und planen kann, wenn er in seinen Neigungen sich befriedigt sehen will.

In der Verteilung und Anordnung dieser Bauten gab seine Vaterstadt allein[2]) ihm die bestimmende Richtung. Nach dem Muster der freien Plätze Venedigs und vor allem des Markusplatzes schafft er sich eine grosse rechteckige Bühne, die er von drei Seiten mit Gebäuden umgeben lässt, eine Einrichtung, die in die Komposition grosse Klarheit bringt und die Figureneinfügung wesentlich erleichtert. Die Mittel aber, diese Anordnung korrekt durchzuführen, die Verkürzungen der Seitengebäude richtig, ohne in die Augen fallende Fehler wiederzugeben, verdankt er wieder Florenz und seiner Berührung mit den florentiner Künstlern. Durch Brunellesco, von dem hier die architektonische Renaissance ihren Ausgang nahm, der auch zuerst, wohl gestützt auf die Vorarbeiten wissenschaftlicher Mathematiker[3]), die künstlerische Perspektive begründete, oder durch die von diesem zu perspektivischen Verbesserungen angeregten Zeitgenossen mag auch er mit den Grundregeln dieser Wissenschaft vertraut geworden sein. Er wird

1) J. Burckhardt, Gesch. d. Renaissance. Stuttgart 1878, p. 99.

2) Vielleicht wurde er auch hier wieder durch seinen Lehrer angeregt, dessen Darbringung im Tempel (Louvre) schon der oben beschriebenen Anordnung recht nahe kommt.

3) H. Brockhaus, Pomponius Gauricus, De sculptura. Leipzig 1886, p. 36.

der erste gewesen sein, der sie nach Oberitalien brachte[1]). Distanz[2]) und Augenpunkt sind ihm schon bekannt, auch schneiden sich alle senkrecht zur Bildfläche gedachten Linien genau in einem Punkte der Horizontlinie, die meist mit der Begrenzung der Ebene durch die Berge des Hintergrundes zusammenfällt. Während er aber meist schon richtig den Augenpunkt in Menschenhöhe wählt, verfällt er darin noch in die Jugendsünden der Landschaftsmalerei, dass er den Distanzpunkt viel zu nah, d. h. fast am vorderen Rande des darzustellenden Raumes annimmt.

So kommt in seine Architekturen, da sie einen Raum umfassen, grösser, als ihn das menschliche Auge auf einmal zu umspannen vermag, eine Steifheit der Anordnung und eine Unnatürlichkeit der Erscheinung, die mit der Richtigkeit der Perspektive an sich in seltsamem Widerspruche steht. Wie aber mancher der florentiner Künstler, froh des Besitzes dieser neuen Kenntnisse, sich nicht genug thun kann, sie praktisch zu verwerten, so scheint auch bei ihm in mehreren seiner architektonischen Hintergründe, die durch die streng durchgeführte Verkürzung auffallen, und in den häufig wiederholten, in den Hintergrund sich zurückziehenden Baumreihen die Perspektive nicht bloss Mittel zum Zweck geblieben zu sein.

Die Steifheit der Anordnung wird aber noch durch den fast immer in der Mitte[3]) gewählten Standpunkt des Beschauers und die streng durchgeführte, in der venezianischen Malerei noch lange beibehaltenen Symmetrie vermehrt. Hier findet sich auch zumeist das oftmals wiederholte, wohl von Gentile da Fabriano (Berlin, Mus. No. 1130.) überkommene Motiv zweier rechts und links zu beiden Seiten des Bildes aufgepflanzten Bäume (Louvre, Abb. Gaz. d. b. art. 1884 II.). Es gewinnt den Anschein, da man gerade in den streng religiösen Darstellungen die Symmetrie noch lange, und nicht nur in

1) Es ist sehr wahrscheinlich, dass durch ihn auch sein Schwiegersohn Mantegna sein Interesse für die Perspektive gewann.

2) Wie er den Distanzpunkt gefunden, lässt sich aus seinen Zeichnungen leider nicht erkennen. Dass er ihn kannte, scheint mir trotzdem bei der überraschenden Richtigkeit seiner Perspektive unzweifelhaft.

3) Es ist eine merkwürdige, mir unerklärliche Erscheinung, dass Jacopo Bellini, wie auch später Gentile Bellini, den Augenpunkt um ein ganz winziges, kaum bemerkbares Stückchen zur Seite rücken.

der Landschaft mit grosser Zähigkeit festhält, dass man durch diese Ordnung die Göttlichkeit des Aufbaues der Natur zum Ausdruck bringen wollte; nur merkte man nicht, dass man ihr hierbei fremde Gesetze auferlegte.

Mag hier in allem, selbst in den Schwächen die Selbständigkeit des bahnbrechenden Künstlers sich offenbaren, so zeigt sich in der gegenständlichen Wiedergabe des Beobachteten, wie Jacopo, Bellini noch in den Kinderschuhen der Landschaftsmalerei steckt, wie sehr die mittelalterliche Naturanschauung mit ihrem Schematismus und ihrer gleichsam zersetzenden Beobachtungsweise den Blick noch umfangen hält. Während ihm die reine Architektur mit ihren vorwiegend geraden Flächen und Kanten keine allzugrossen Schwierigkeiten macht, offenbart die Wiedergabe der freien Natur, die eine feinere Beobachtung und eine geübtere Hand verlangt, wie sehr er noch am Rande der Erscheinung haften bleibt. Nur die allgemeinste Gestaltung einer Gegend, wie den Gegensatz von Ebene und Berg, und charakteristische, den Blick fesselnde Einzelheiten vermag er wiederzugeben; aber fast unvermittelt wird ein Teil neben den anderen gesetzt, Ebene und Berge naiv durch eine horizontale Gerade getrennt, der Höhenzug in einzelne Kuppen aufgelöst, die Ebene, deren Vorbild in der Wirklichkeit so reich und üppig bebaut ist, als kahle Fläche gegeben, die nur wenig Detail, wie spärlich verteilte Bäume, Büsche, Hecken, Wege, Flussläufe, und durch ein Paar parallele Linien primitiv angedeutete Felder, belebt, und die Stadt noch ganz im Sinne des Trecento als gehäufte Ansammlung bedeutender Bauwerke aufgefasst. Und diese Mangelhaftigkeit der Beobachtung und Befangenheit der Wiedergabe wiederholt sich nur in den Einzelheiten, von denen oft das Charakteristische aufgefangen, aber eben darum stark übertrieben wiedergegeben ist. Die Kuppen im Hintergrund von ungeschickt kegelförmiger Gestalt, sowie die Hügel in der Mitte und vorn erscheinen kahl und felsig, als ob keine Humusschicht, noch Pflanzenwelt sie bedecke; deutlich erkennt man im Vordergrunde das nackt zu Tage liegende Geschiebe des Gesteins[1]), das

1) Dieses krystallinische Gestein, sowie der gleich zu erwähnende kahle Baum spielen auch im deutschen Kupferstich des 15. Jahrh. eine grosse Rolle (vgl. Käm-

in seiner gleichsam anatomischen Wiedergabe an die Wände eines Steinbruchs erinnert; die Wege, die sich in übertriebener Weise durch die Ebene schlängeln oder seltsam spiralförmig den Berg hinaufziehen (Brit. Mus. 22, 25, 86), sind ganz schematisch durch parallele Linien begrenzt und die Ränder der Flüsse so glatt und regelmässig gebildet, als wären sie künstlich eingefasst (Brit. Mus. 28, 40).

Zu allen Zeiten aber haben die in Linien und Formen gleich unbestimmten Gebilde der Pflanzenwelt den Anfängern in der landschaftlichen Darstellung die meiste Mühe bereitet[1]); selbst dem Geübteren macht sie oft nicht geringe Schwierigkeiten. Auch für die venezianische Malerei blieb sie lange Zeit hindurch ein künstlerisches Problem, das erst das folgende Jahrhundert völlig befriedigend zu lösen verstand. Jacopo geht ihr meistens aus dem Wege; seine Landschaften erscheinen, wie die seiner Nachfolger, kahl und tot. Den wenigen Bäumen und Büschen, die er giebt, liegt meist allerdings eine richtige Beobachtung zu Grunde; aber Auge und Hand sind noch zu ungeschickt, um sie im Bilde richtig wiederzugeben. Drei Arten hat er schon zu unterscheiden gewusst: die Palme (Brit. Mus. 22) die Cypresse (Brit. Mus. 66), wie noch die Mosaiken, und ferner Bäume mit einzelnen federartigen Wipfeln, die nur den Laubbaum an sich, den jene noch genauer zu spezifizieren wussten, darstellen sollten (Brit. Mus. 30, 42) und die wohl in den sehr verwandten Darstellungen seines Lehrers (London, Nat.-Gall. Mad.) ihren Ausgangspunkt haben. Vereinigt er von letzterer Art mehrere von gleicher Grösse, gleicher Form in kurzen, aber regelmässigen Abständen und in einer Flucht, so glaubt er, wie viele seiner Zeitgenossen, das Wesen eines Waldes hinreichend getroffen zu haben. Daneben aber tritt bereits der kahle Baum auf, der wegen seiner leichteren Wiedergabe, sowohl in der venezianischen Malerei, wie in der nordischen Kunst eine grosse Rolle spielt, und hier wie dort den belaubten Baum zeitweilig in den Hintergrund drängt.

---

merer a. a. O. p. 67). Die Art und Weise der ersten Naturbeobachtung ist eben überall dieselbe.

1) So sagt z. B. de Piles: „Les arbres sont la plus difficile partie du paysage, comme ils sont le plus grand ornement.“ Oeuvres II, p. 187.

Wie schwach sich aber hier noch seine Fähigkeit zeigt, des neuerworbenen Bereiches der Kunst Herr zu werden, so stark ist sie, wo eine ältere Tradition ihn stützt. Er hat einmal (Louvre 54) eine Schwertlilie in natürlicher Grösse mit solcher Meisterschaft gezeichnet und gemalt, dass man sie getrost den besten derartigen, aber fast erst ein Jahrhundert später entstandenen Aquarellen Dürers an die Seite stellen darf; so fein sind hier die zarten Nüancierungen der Farbe schon beobachtet und wiedergegeben. Es ist das einzige Mal, dass wir auch bei Jacopo Bellini die bei einem Venezianer fast als selbstsvertändlich vorauszusetzende koloristische Begabung ahnen können.

Nicht allzugross stellt sich bei dieser genauen Betrachtung die Summe der Naturerkenntnis Jacopo Bellini's heraus: nur wenig landschaftliche Motive prägten sich ihm auf seinen Reisen ein; der Blick verweilt noch sehr bei den Einzelheiten, und ihre Wiedergabe ist noch recht schematisch; aber der vielversprechende Anfang ist gemacht, der venezianischen Kunst ein bis dahin fast ganz verschmähtes Gebiet einverleibt, und der Darstellung desselben schon eine grosse Neigung entgegengebracht. Darin liegt aber die Bedeutung dieses Anfanges, dass es der in Venedig tonangebende Meister dieser Zeit war, der so den Stein ins Rollen brachte, der nun von selbst seinem Ziele entgegen eilte.

Freilich blieb noch genug zu thun übrig, wollte man diese nur zeichnerische Wiedergabe der Natur in die Malerei übertragen. Gerade das Malerische spielt in ihr noch gar keine Rolle. Die Luftperspektive fehlt naturgemäss noch gänzlich, der Kontrast von Licht und Schatten ist wenig erkannt; auch war bis jetzt nur die Erde, noch gar nicht der Himmel in den Kreis der Beobachtung hineingezogen worden. Wie weit Jacopo, den ja die Skizzenbücher noch auf einer frühen Stufe der Entwicklung zeigen, in seinen späteren Werken, in seinen Gemälden dies selbst nachgeholt hat, lässt sich schwer bestimmen[1]; da indessen die Jugendwerke seiner Söhne Gentile und Giovanni noch recht primitiv in ihren land-

1) Diejenigen Bilder mit Landschaften, die Crowe u. Cav. ihm zuschreiben möchten, scheinen doch wenig gesichert (a. a. O. Bd. V, p. 113).

schaftlichen Darstellungen sind, so werden diese erst dazu berufen gewesen sein, indem sie die Erbschaft ihres Vaters antraten, durch eigene Kraft die Landschaftsmalerei mit der Zeit der höheren Entwicklung, die ihre späteren Werke bekunden, zuzuführen.

Gentile und Giovanni Bellini.

Gentile und Giovanni Bellini scheinen in ihrer Begabung sehr verschieden geartete Künstler gewesen zu sein; ein zeitgenössischer Schriftsteller Francesco Negro[1]) nennt Gentile den Meister der Theorie, während er Giovanni als Praktiker der Malerei rühmt. Dieser Unterschied tritt auch naturgemäss in der Behandlung und Wahl ihrer Hintergründe zu Tage. Während Giovanni (um 1428 bis 1516) es sich zur Aufgabe macht, in der Wiedergabe des rein Landschaftlichen zur Verwertung seiner praktischen Naturbeobachtungen zu gelangen, suchte Gentile (um 1427—1507) in der Darstellung der Architektur seine theoretischen Kenntnisse der Perspektive anzubringen. So teilen sich beide Künstler brüderlich in die Aufgaben, die ihnen ihr Vater zur weiteren Lösung hinterlassen hatte.

Lag es für einen Venezianer nahe genug, die Architektur, mit der er so eng verwachsen war, zur Darstellung zu bringen, so fand diese Neigung noch darin neue Nahrung, dass gerade damals Rat und Priesterschaft danach strebten, ihre Räume bedeutungsvoll mit Darstellungen aus der lokalen Geschichte und Legende zu schmücken, zu denen die Stadt mit ihren Häusermassen den Hintergrund abgab. Geradezu eine Schule[2]) für die Architekturmalerei wurde der Saal des grossen Rats im Dogenpalast, mit dessen Ausschmückung die venezianische Malerei ihren Anfang genommen hatte, in dem jetzt die bedeutendsten Kräfte, mit einander wetteifernd, ihr Bestes zu geben suchten; er ist es auch für die folgende Zeit geblieben

1) Crowe u. Cavalcaselle a. a. O. V, p. 115.

2) Wickhoff, der Saal des grossen Rates zu Venedig in seinem alten Schmuck. Repert. f. Kunstw. 1883. Bd. VI, p. 1.

und lässt sich in seinem Einfluss auf die Entwicklung der venezianischen Malerei mit der Brancaccikapelle in Florenz und den Schlachtenkartonen Lionardo's und Michel Angelo's vergleichen. Noch in späterer Zeit finden sich in ihr eigenartige Erscheinungen, die sich nur aus der Einwirkung dieses Vorbildes erklären lassen. Doch wird die volle Würdigung dieses monumentalen Denkmales venezianischer Kunst infolge seines 1577 durch Brand erfolgten Unterganges sehr erschwert.

Gentile war der erste venezianische Künstler, der hier Zeugnis von seinem Können ablegte; er malte aus der Legende Barbarossa's und Alexanders III. die Kerzenspende[1]), die Abfahrt der venezianischen Gesandten und den Empfang der venezianischen Gesandtschaft durch Barbarossa. Einigen Ersatz für diese verlorenen Werke gewähren die für die Scuola di S. Giov. Evangelista geschaffenen Darstellungen der Wunder der Kreuzesreliquie (Akad), die allerdings, da sie am Ende seines Lebens, 1496 und 1500, gemalt sind, schon der reifen Zeit dieses Meisters angehören. Die erste derselben stellt den weiten Markusplatz in seiner damaligen Gestalt, von Westen aus gesehen, dar. Im Hintergrunde erkennt man die breite Markuskirche mit ihren grossen Thoren, den bunten Mosaiken und den byzantinischen Kuppeln, zur Rechten die Mündung der Piazetta, den schmucklosen Unterbau des Campanile und die den Platz zu beiden Seiten begrenzenden Häuserreihe; die neuen Prokuratien und das noch jetzt bestehende Albergo del Capello. Dies alles ist mit solcher Gewissenhaftigkeit gegeben, dass man hierin ein getreues Abbild seiner damaligen Erscheinung besitzt[2]). Nur eine[3]) künstlerische, oder vielleicht besser gesagt, lokalpatriotische Freiheit hat sich der Künstler erlaubt, wenn er im Hintergrunde neben der

1) Vielleicht hängt hiermit eine Gentile Bellini zugeschriebene Handzeichnung in den Uffizien (No. 1293) zusammen, die eine Prozession von Geistlichen mit Kerzen auf einem Platze Venedigs zeigt. Der Stil und die Anordnung sind für ihn altertümlich genug.

2) Ueber die Veränderung seit jener Zeit vgl. Zanotto, Pinacoteca dell' Accademia. Veneta 1830—32. Bd. III.

3) Freilich ist auch, so viel sich erkennen lässt, die Zuspitzung des Platzes nach hinten zu nicht wiedergegeben.

Kirche ein Stück des Dogenpalastes sichtbar macht, den man von seinem Standpunkte aus nicht sehen konnte. Gewiss wünschte er, dass jenes Bild, das gleichsam den Mittelpunkt seiner Vaterstadt wiedergab, auch dasjenige Gebäude zeigte, in dem sich das politische Leben derselben konzentrierte, das fast zu ihrem Wahrzeichen wurde.

Das zweite Bild, das die Wiederauffindung der bei der Uebertragung nach S. Lorenzo ins Wasser gefallenen Reliquie zum Gegenstande hat, schildert mit gleicher Treue einen von hohen Häuserwänden eingefassten Kanal Venedigs, über den eine Brücke hinüberführt, und beweist, wie allen Einzelheiten, selbst jenen grossen trichterförmigen Schornsteinen und Wäschegestellen auf den Dächern, die hier noch heute anzutreffen sind, Beachtung geschenkt wurde. Freilich stören die Natürlichkeit der Situation jene Bretter, mit denen er im Vordergrunde naiv den Kanal überspannt, um dort die Stifter seines Bildes anzubringen.

Ohne die intime Kenntnis und Beobachtung Venedigs, ja ohne Zeichnungen nach der Natur ist die bis ins Einzelne genaue Wiedergabe dieser Architekturbilder nicht denkbar[1]). Gentile scheint überhaupt eine grosse Fertigkeit in Architekturveduten und ganzen Stadtansichten sich angeeignet zu haben, und auf diesem Gebiete zum Spezialisten geworden zu sein, an den man sich gegebenen Falles wandte. Es wird von Darstellungen des Markusplatzes, Venedigs[2]), Genua's und Kairo's[3]) berichtet, die er teils malte, teils für den Stich skizzierte. So dürfte vielleicht auch ein Holzschnitt Zoan Andrea's, Konstantinopel aus der Vogelperspektive darstellend[4]),

1) Für den Fortschritt künstlerischen Realismus dieser Zeit ist es charakteristisch, dass Giov. Bellini sich 1497 Isabella von Gonzaga gegenüber weigert, Paris wiederzugeben, da er es nicht gesehen habe (Arch. stor. dell Arte I. Disegni topografici etc. q. 277).

2) Arch. stor. d. A. II, p. 39.

3) Arch. stor. d. A. I, Disegni etc. p. 276.

4) Früher im Besitz des verstorbenen Herrn von Lipharts. Vgl. Repertorium f. Kunstw. V, p. 43. Allerdings gab es schon viel früher Pläne dieser Stadt, so den Buondelmonti's vom Jahre 1422. Vgl. G B. Rossi, Piante iconografiche e prospettive di Roma. 1889, p. 91 und Ancien plan de Constantinople, imprimé entre 1566—1574 avec notes explicatives par Caedicius. Constantinople, Lorenz & Keil.

auf ihn, der sich ja dort lange Zeit aufgehalten hatte[1]), zurückgehen. Auch in Rom war er gewesen und hatte von dort Zeichnungen heimgebracht[2]), unter ihnen vielleicht auch Veduten der heiligen Stadt, auf die dann die Darstellungen derselben auf einigen Historien des Ratssaales, wie auch die Anklänge gewisser Architekturdarstellungen seiner Schüler an römische Bauten zurückgehen mögen.

Wie alle diese topographischen Darstellungen beschaffen waren, lässt sich heute nicht mehr mit Bestimmtheit sagen; sie werden wohl bei relativ korrekter Wiedergabe des Vorbildes und richtiger Perspektive eine gewisse Steifheit der Anordnung gezeigt haben, wie sie seinen erhaltenen Architekturstücken noch eigen ist. Er steht hierin zum grössten Teil noch auf dem Standpunkt seines Vaters. Die freie, rings von Gebäuden eingefasste Bühne ergab sich bei dem Markusplatz von selbst; der Augenpunkt liegt merkwürdigerweise noch in fast dreifacher Manneshöhe, aber der Distanzpunkt ist schon in weiterem Abstande angenommen. Auch wusste er bereits, vielleicht durch den Verkehr mit seinem Schwager Mantegna oder dem in Venedig ansässigen Mathematiker Girolamo Malatini[3]) oder auch durch eigene Erkenntnisse schwierige perspektivische Probleme, wie die Wiedergabe des unregelmässig sich windenden Kanals, befriedigend zu lösen. Ueberraschend aber wirkt vor allem die relativ hohe koloristische Vollendung dieser Architekturen, die, da die Zwischenstücke verloren, für uns die ersten gemalten sind. Trotz des Vertiefens in Einzelheiten hat es der Künstler nicht nur verstanden, durch die Farbe einen harmonischen Gesamteindruck hervorzubringen; auch die Luftperspektive und die Lichtwirkung sind gut wiedergegeben und zeigen, wie sehr jetzt auch auf diese beiden wichtigen Teile der Landschaftsmalerei geachtet wird. Er liebt die Mittagszeit eines sonnigen Tages mit wolkenklarem Himmel, an dem im Süden die

1) Crowe u. Cav. a. a. O. V, p. 123.

2) Vgl. sein Testament bei Crowe u. Cav. a. a. O. V, p. 134 Anm. 49. Wenn Bertolotti (Artisti Veneti in Roma nel secolo XV, XVI, XVII. Venezia 1884), nichts davon weiss, so kommt es wohl daher, dass Gentile dort keine öffentlichen Aufträge erhielt.

3) Crowe u. Cav. a. a. O. p. 118.

Luft oft so rein und durchsichtig, die Farben entfernter Gegenstände so wenig gebrochen erscheinen, dass ihre getreue bildliche Wiedergabe einem nordischen Auge unnatürlich erscheint. Doch wird in diesen wichtigen Errungenschaften für die landschaftliche Darstellung der Praktiker Giovanni dem Theoretiker Gentile vorangeeilt sein.

Noch ein[1]) Werk dieser Art hat Gentile im Jahre 1506 begonnen: die Predigt des hl. Markus in Alexandrien (Brera); schwerlich aber wird er, der durch seine Reise nach Konstantinopel mit dem Orient in engere Berührung kam, bei der schon vorgeschrittenen realistischen Denkweise dieser Zeit[2]) den Hintergrund hier ausgeführt oder entworfen haben[3]), der ausser einigen Häusern an der Seite, die mit ihren glatten Mauern, den spärlichen, kleinen Fenstern und den Flächenornamenten unverkennbar orientalischen Charakter tragen, in allem übrigen deutlich zeigt, wie die Phantasie eines Venezianers noch völlig an seine nächste Umgebung gebannt ist. Der weite Platz ist die Piazza di S. Marco, die Moschee im Hintergrunde nichts anderes, als die in die venezianische Frührenaissance übertragene Markuskirche[4]), die noch durch gewaltige Strebebogen, Seitentürme, die den alten Kanzeln der Markuskirche nachgebildet sind, und dergleichen ausgeschmückt wurde. Renaissance, Antike und Gotik mischen sich hier mit reiner Phantastik, die unter anderem auch Türme mit rokokoartigen Zwiebelkuppeln erfindet. Um dieses alles zu komponieren, brauchte man

---

1) Der ihm von Crowe u. Cav. zugeschriebene Empfang der venezianischen Gesandtschaft durch den Grossvezier (Louvre) ist ihm dagegen von Thuasne (Archivio veneto XXXV, p. 451) mit Recht abgesprochen worden.

2) Vgl. p. 37 Anm. 1.

3) Freilich ist nichts von Zeichnungen Gentile's auf dieser Reise berichtet worden. Auch die nach der Säule des Theodosius gemachten, bisher ihm allgemein zugeschriebenen, sind ihm jetzt abgesprochen worden (E. Müntz, La colonne théodosienne de Constantinople d'après les prétendues dessins de Gentile Bellini etc. Revue des études grecques. Paris, Leroux 1888).

4) Das hat zu der seltsamen Annahme geführt, dass die Kirche S. Eufemia in Alexandria der Markuskirche ganz verwandt sei. Zuerst bei Boschini, Le ricche minere della pittura. Venezia 1674. Gesta S. Marco, p. 70. Ferner Ridolfi, Zanetti und auch noch Crowe u. Cav. a. a. O. V, p. 134.

nur Venedig und Zeichnungen nach antiken Monumenten zu kennen[1]). So mag vielleicht Giovanni, der nach dem Wunsche des sterbenden Bruders dieses Bild vollendete[2]), der Urheber dieser Architektur sein. Sie unterscheidet sich auch durch den stärkeren Gegensatz von Licht und Schatten, sowie durch den wieder ungefähr in der Höhe des menschlichen Auges gewählten Horizont von den übrigen Werken Gentile's.

Was er in der Wiedergabe des rein Landschaftlichen geleistet hat, tritt seinen Architekturdarstellungen gegenüber in den Hintergrund. Seine frühen Werke, die Orgelbilder für S. Marco (1464; jetzt in den Gängen zwischen Dogenpalast und Markuskirche), und seine Glorie des hl. Lorenzo Giustiniani (1465, Akademie) zeigen noch die Motive und die anatomisch zersetzende Naturbeobachtung seines Vaters, wenn auch im Blau ferner Berge die Wiedergabe der Luftperspektive versucht ist. Mit dem Auftrage eines Durchgangs durchs rote Meer für die Scuola di S. Marco[3]) scheint er sich dann dem Gebiete historisch-religiöser Malerei zugewandt, hier aber in der Architekturdarstellung das seiner Begabung am meisten entsprechende Wirkungsfeld gefunden zu haben. Die Wiedergabe der landschaftlichen Natur überliess er seinem Bruder.

Giovanni Bellini (um 1428—1516) war ungleich bedeutender, als der ältere Gentile. Seine längere Lebenszeit, die weit grössere und ausschliesslich praktische Begabung, die immer der theoretischen gegenüber im Vorteil ist, machten ihn zum tonangebenden Meister der venezianischen Malerei und zum bedeutendsten Künstler Oberitaliens dieser Zeit[4]). Er übernahm auch in der Darstellung der rein landschaftlichen Natur die Führung und hat am Ende seines

1) Testament bei Crowe u. Cav. V, p. 134 Anm. 49.

2) Dies stünde nicht vereinzelt da. Tizian malte die Landschaft des Bacchanals Giov. Bellini's (Crowe u. Cav. V, p. 188), und der Venus Giorgione's (Notizie d'opere del disegno, p. 66).

3) P. G. Molmenti i pittori Bellini (Nuovo Antologia 1888. vol. XVI, p. 312). Es war im Jahre 1466.

4) Lermolieff, Kunstkritische Studien über ital. Malerei in d. Gall. Doria u. Borghese 1890, p. 350.

Lebens das erreicht, was diesem ganzen Jahrhundert als Ideal vorschwebte, ihre Erscheinung mit voller Wahrheit und Objektivität zur Darstellung zu bringen.

Wie Gentile, geht auch Giovanni in seinen ältesten Werken (Mus. Correr. Kruzifix; London, Nat.-Gall. Christus m. d. Kreuz[1]); Berlin Mus. Madonna Nr. 1177)[2]) von seinem Vater aus; sie zeigen die Motive seines Skizzenbuches in farbiger Uebertragung, die weite Ausdehnung, die Kahlheit und Leere, die Schematisierung der Formen, die ins einzelne gehende Naturbeobachtung, sowie den unorganischen Aufbau des Ganzen noch ohne Spuren grossen Fortschrittes[3]). Auch die farbige Behandlung[4]) mit ihren trüben, bräunlichen Tönen und ihrem Mangel an Luftperspektive bekundet noch den Anfänger im Beobachten, wie in der Technik, wenn auch schon in der Abtönung des Himmels zum Horizonte hin der Einfluss der freien Lage seiner Vaterstadt auf die malerische Beobachtung der Natur zum Ausdruck kommt. Deutlich aber offenbart sich in ihnen, wie die Naturfreude Jacopo's auf seinen Sohn übergegangen ist. Die Landschaft ist nicht notwendige Ergänzung des figürlichen Inhalts, vielmehr freie Zuthat des Künstlers, wie so oft in dem Skizzenbuche seines Vaters; sie ist daher auch einmal (London) schon äusserlich vom Vordergrunde durch eine Schranke getrennt, die dann zahllose Male in der venezianischen Malerei zu diesem Zwecke benutzt wird

In der folgenden Periode tritt Giovanni Bellini in enge Ver-

1) Lermolieff a. a. O. p. 343, 352. G. Frizzoni, Arte italiana del Rinascimento. Saggi Critici 1890: L'Arte italiana nella galleria Nazionale di Londra, p. 315 ff.

2) J. Meyer, Beschreibendes Verzeichnis d. Gemälde. Berlin 1883, 2. Aufl. p. 37.

3) Auch einige andere Maler (Muranesen) und Kupferstecher (Zoan Andrea) bedienten sich Jacopo's Motive innerhalb der Grenzen seiner Naturauffassung. Am längsten hält Carlo Crivelli (thätig um 1467—1493) an ihnen fest. Seine miniaturartig feinen Landschaften zeigen bis zu Ende dieses Jahrhunderts eine sonst längst verschwundene Kahlheit und Trockenheit. Interessant ist, dass sich einmal bei ihm, wie in der nordischen Kunst so oft, der Himmel zur Hälfte in natürlichen Farben, zur Hälfte in Gold wiederzugeben (Brera. Crucifix).

4) Wenn der von Crowe u. Cav. (a. a. O. V, p. 139) ihm zugeschriebene, aber verschollene Hieronymus ihm in der That gehört, so hatte er auch noch, wie Gent. da Fabriano, „goldgetönte Lichter" in der Landschaft verwandt.

bindung mit seinem Schwager Mantegna, dessen reformatorische Bestrebungen, dessen Lehrtalent und reiche Begabung ringsum für die Entwicklung der Kunst grosse Bedeutung gewann. Freilich, auf landschaftlichem Gebiete mag er nur wenig von demselben gelernt haben. Mantegna war eine durchgreifende, umgestaltende Persönlichkeit, die das Beobachtete überzeugend darzustellen wusste; aber es fehlte ihm das tiefere, poetische Gemüt, die Feinheit künstlerischen Empfindens, ohne die ein richtiges Erfassen der Landschaft nicht denkbar scheint. Sein Thun war kühl abwägende Verstandesthätigkeit; er verband die Kunst mit der Wissenschaft. So hatte er für die Reize der Linien und Farben in der Natur keinen Sinn. Ihm, dem es vor allem auf die richtige Komposition mit Hilfe der Perspektive ankam, dem es damals mehr als irgend jemand gelang, dem Konstruktiven, nicht nur dem rein Formalen der antiken Architektur nahe zu kommen, interessierte auch in der Natur vor allem ihre organische Struktur. Das Geäste des Baumes, sein Knochengerüst und das Geschiebe des Felsens, nicht die Laubumhüllung, nicht der deckende Wiesenplan finden sich bei ihm dargestellt. In Mantegna tritt noch einmal die mittelalterliche, aufs Einzelne sich beschränkende und in Bestandteile zerlegende Anschauung der Natur mit aller Schroffheit zu Tage, aber sie ist schon von dem geklärten Verständnis der modernen Zeit durchdrungen.

Was Giovanni Mantegna unzweifelhaft verdankt, ist die Verschärfung der Beobachtung und die grössere Sicherheit, das Gesehene im Bilde zu fixieren, welche die landschaftlichen Schilderungen dieser Zeit (Mus. Correr. Transfiguration; Brera, Pietà; London, Nat.-Gall. Oelberg) deutlich offenbaren. Noch immer finden sich die alten Motive Jacopo's; nur steigt die Ebene weniger steil an, und ist das Gebirge schon näher herangerückt; noch immer wird über die Einzelheiten der organische Aufbau der Natur vernachlässigt, aber sie sind mit grösserer Genauigkeit, wenn auch mit unverkennbar paduanischer Härte wiedergegeben. Darin aber äussert sich in ihnen[1]) der Venezianer und steht Giovanni weit über

1) Sie sind geradezu ein wichtiges Mittel, die Jugendwerke Bellini's von Mantegna's Schöpfungen, mit denen sie lange Zeit verwechselt wurden, zu scheiden. Vgl. Lermolieff a. a. O. p. 354.

dem Padnaner, dass er auch die malerische Erscheinung der Natur zum Ausdruck bringt, indem er weniger als dieser zergliedert und mehr zusammenfasst. Freilich ist er noch weit entfernt, den wahren Ton der Natur zu treffen[1]; eine grosse Härte macht sich namentlich im Kontraste der hellen Wege zur dunklen Ebene[2] bemerkbar. Am besten gelingt ihm, die Gegenstände der Ferne malerisch zusammenzufassen, ohne dass jedoch an eine völlig richtige Wiedergabe der Luftperspektive schon zu denken ist.

Dieser malerischen Auffassung der Natur verdankt man auch den ersten und nicht übel geglückten Versuch der venezianischen Malerei, eine bestimmte, charakteristische Beleuchtung wiederzugeben, den der Umbrier Gentile da Fabriano schon vor Jahrzehnten unternommen hatte. Im Oelberg (London, Nat.-Gall.) erfüllten der erste Schein der Morgensonne den Himmel mit seinem Glanze, umsäumt die Wolkenstreifen und erhellt die Kämme der Berge und die auf der Höhe liegende Stadt. Es erscheint seltsam, dass Giovanni den in Gethsemane betenden Christus in die frühen Morgenstunden und nicht der Erzählung aller vier Evangelien gemäss, in die Nacht verlegt. Einerseits aber mag er vor der Schilderung des nächtlichen Dunkels noch zurückgeschreckt sein, anderseits sollte der leuchtende Glanz am Himmel der Vision des Engels mit dem Kelche einen magischen Charakter verleihen und die Gestalt des Heilands[3] zugleich verklären, eine Erscheinung, die schon ein feineres Zusammenempfinden von Natur und Menschen bezeugt und sich in dieser Weise einige Male in der venezianischen Malerei wiederholt hat[4]. Alle diese landschaftlichen

1) Die Farben haben sich allerdings mit der Zeit chemisch verändert; vgl. Lermolieff a. a. O. p. 354.

2) Dieser Contrast findet sich vielfach in dieser Zeit. Ungeschicklichkeit mag die Hauptschuld daran tragen; aber man darf nicht vergessen, dass, wenn im Herbste frisch gepflügt ist, die infolge weisslichen Gesteins sehr hellen Wege am Alpenrande sich wirklich sehr scharf von der dunklen Ebene abheben.

3) Christus hat sehr bezeichnender Weise hier keinen Heiligenschein. Von grosser Befangenheit zeugt, dass die Figuren selber noch ihre eigene Beleuchtung, unabhängig von der Stimmung der Landschaft, haben.

4) Vgl. Carpaccio's Emmaus (S. Salvatore) u. Bonifacio Christus (Akad. S. VII, 40), Savoldo's Verklärung (Uffizien), Palma vecchio's Himmelfahrt (Akad. Saal IX, 33).

Hintergründe fallen noch, wie die Zeichnungen Jacopos', durch eine gewisse Leere und Armseligkeit auf, da vielleicht die Schwierigkeit der Darstellung sich noch mit wenigem zu begnügen zwang. Mit den Fortschritten der malerischen und zeichnerischen Technik wächst aber auch die Lust der Schilderung, und gerade die folgenden Werke, ein Hieronymus (England, Samml. Dingwall), der „ein mit allem denkbaren Detail belebtes Flussthal" zeigt, und eine Transfiguration (Neapel, Museum), in der sich „das ausgedehnte Panorama einer norditalienischen Landschaft" entfaltet, zeichnen sich durch den Reichtum und die Neuheit der Einzelbeobachtungen, die er auf dem nahen Festlande gemacht haben wird, aus. Mit naiver Freude bestrebt er sich, hier wiederzugeben, was er dort Interessantes sah, und kümmert sich wenig darum, ob auch diese Einzelheiten der Natur, ob die Personen, die sich in ihr bewegen, zum eigentlichen Gegenstande Bezug haben. Entschieden zeigt das letztere dieser beiden Werke einen nicht unbedeutenden Fortschritt in der Wiedergabe dieser einzelnen Naturobjekte, wenn auch noch in der malerischen Behandlung die trüben Töne, wie in seinen vorhergehenden Schöpfungen stören[1]). Auch wird hier, wie zum Teil bei jenen, um Ordnung und Ruhe in die Fülle hineinzubringen, die Symmetrie ziemlich strenge durchgeführt. Auffällig durchschneidet rechts und links, wie schon bei Gentile Fabriano und Jacopo Bellini, ein Baum den Hintergrund, und füllt mit seiner Krone die einförmige Fläche des Himmels aus. Es ist der erste schwache Versuch, die Landschaft auch nach koloristischen Prinzipien zu komponieren.

Fast in allen diesen Bildern verlangte schon der Vorgang eine, wenn auch nicht so reiche Schilderung der landschaftlichen Natur; in den ernsten Madonnenbildern und heiligen Konversationen erhielt sich dagegen noch in der Regel der neutrale Grund. Erst in den siebziger Jahren beginnt auch hier die Landschaft bei Giovanni und seinen Zeitgenossen einzudringen; aber es kennzeichnet den gesunden Geschmack und die feinfühlige Auffassung dieser Zeit, die sich bis spät in das folgende Jahrhundert erhalten

1) Gilbert a. a. O. p. 319.

haben, dass man immer eine gewisse religiöse Scheu empfand, die weihevolle Stimmung solcher Bilder durch die an sich überflüssige Zugabe der Landschaft zu beeinträchtigen.

Weit geeigneter dünkte es Bellini, den grossen heiligen Konversationen, die sich zu monumentaler Grossartigkeit erheben, durch eine imposante, aber einfache Nischenarchitektur einen engen Abschluss zu geben; und dass er damit den richtigen Ton traf, zeigt die bis zum Ueberdruss erfolgte Wiederholung dieser Anordnung selbst ausserhalb Venedigs. Aber es sieht wie eine Rechtfertigung vor sich selber aus, wenn er, der sich die Heiligen nicht in der von Menschenwerk beengten Luft, vielmehr nur unter dem freien Himmel, in der schönen Gottesnatur atmend, in seiner Phantasie denken kann, diese Hallen und Nischen durch seitliche, schmale, nur dem aufmerksamen Beschauer sichtbare Durchblicke auf ferne, landschaftliche Scenerien als offene und luftige charakterisiert[1]) (Frari; S. Zacaria). In seinen Halbfigurenbildern dieser Art aber erscheint jetzt nur mit wenig Ausnahmen die freie Natur, sei es, dass der Himmel mit seinen Wolken zu ihrer Andeutung genügt (Akad.; S. Palladiana 44; Berlin, Mus. 4 Pieta), sei es, dass ein Stück der Erde bescheiden sich im Hintergrunde ausbreitet.

Auch hier sind es die alten Motive der oberitalienischen Ebene, die mit mehr oder weniger nahgerücktem Gebirge immer wiederholt werden; aber es ist glücklich vermieden, die Ruhe und den Ernst des Andachtsbildes durch Reichtum und Mannigfaltigkeit der Einzelheiten zu stören. Einfache, wagerechte Linien dominieren und bestimmen den Eindruck; die Ebene ist nur durch Wege, Flüsse und Bäume, oder durch das hier zum ersten Male wiedergegebene Spiel von Licht und Schatten belebt (Akad. S. II, Nr. 24) und auch das Gebirge nur wenig bewegt. Wichtiger aber ist es, dass in diesen Bildern endlich auch die Gesamtwirkung der Natur ins Auge gefasst, dass ihr organischer Aufbau, der allmähliche Uebergang ihrer Linien und Flächen richtig erkannt ist. Sie sind die ersten Landschaften der venezianischen Kunst, die wie getreue

1) So auch bei Alvise Vivarini (Berlin. Mus. No. 38).

Abbilder der Natur, wie unveränderte Ausschnitte derselben, speziell des nördlichen Randes der Venedig benachbarten Ebene erscheinen (Akad. S. V, 28; S. II, 24), und damit ist das Ideal fast schon erreicht, das dieser Zeit beständig vorschwebte[1]. Auch die Luftperspektive ist jetzt gut durchgeführt; wenn auch bisweilen die Vertiefung der Landschaft durch schichtenweise Abtönung nach hinten zu erfolgt, so kennt sie doch, dank der freien Fernsicht rings um Venedig, nicht die drei scharf abgegrenzten Töne, die Dirk Bouts zuerst in die nordische Landschaftsmalerei einführte[2], und die sich dort so lange erhielt.

Schon in diesen Darstellungen Bellini's bekommt das Gebirge eine grosse Bedeutung, wenn hier auch nur die sanfteren Formen und Linien desselben erscheinen; in den folgenden wird es zur Hauptsache und gewinnt an Grossartigkeit. Mit der höheren Auffassung der Kunst und ihrer Aufgaben[3], mit den Fortschritten der Technik muss auch die Erhabenheit der Landschaft Schritt halten; in den mächtigen Gebirgsformationen der Alpen aber fand der Künstler die imposantesten Naturgebilde, die seine Umgebung aufzuweisen hat. Anfangs ragen nur in der Ferne ihre hohen Gipfel über die Ketten der Vorberge hinaus (Frari); die seltsamen Formen der Dolomiten, die man schon von Venedig aus bei klarem Wetter erblickt, verführen ihn auch wohl noch zu wunderlichen, unnatürlichen Bildungen (Akad. S. II, 17); bald aber ist er am Rande der Alpen angelangt und dringt in ihre Thäler ein.

Die erste Gebirgsscenerie der venezianischen Kunst, die auf Naturwahrheit Anspruch machen darf, findet sich auf dem Votivbilde in Murano (S. Pietro Martire 1488), in dem man über grüne, mit Kastellen besetzte Vorberge auf ferne, sich in silbergrauem Nebel

1) Dass dieser Zeit als allgemeines Ideal die täuschende Wiedergabe der Natur galt, zeigen auch Brunellesco's Versuche, durch Spiegel und andere Vorrichtungen seinen Städteansichten das Spiegelbild der wirklichen Wolken mit ihrer Bewegung zum Hintergrunde zu geben. Vgl. Ant. Manetti u. Gaet. Milanesi, Operette istoriche edite ed inedite. Firenze 1887, p. 84.

2) Kämmerer, a. a. O. p. 56.

3) Die religiösen Maler lieben alle die Berge als landschaftlichen Hintergrund, vgl. Ruskin, a. a. O. III, p. 364.

verlierende Hochgebirgsketten blickt. Ueberraschend ist die grosse Geschicklickeit, mit der bei diesem ersten Versuche die atmosphärischen Erscheinungen der Gebirgsnatur wiedergegeben sind; sie lassen auf eine genaue, persönliche Beobachtung derselben schliessen. Ein verwandtes Motiv bietet die hl. Konversation in S. Francesco della Vigna (1507), in der der Beschauer direkt vor dem mit Buschwerk und Ansiedelungen besetzten Abfall des Gebirges zur Ebene steht, so dass die Gipfel des Hochgebirges nur wenig herüberragen; es ist seines abgeschlossenen und zugleich bedeutenden Charakters wegen unzählige Male in der venezianischen Malerei wiederholt worden. Die grossartigste Landschaft dieser Art aber weist sein spätes Werk in S. Giovanni Crisostomo, den hl. Christophorus und Hieronymus darstellend (1513) auf. Hier kehrt er wieder zu dem Motive zurück, das er am meisten beobachten und daher am besten wiedergeben konnte: über die Ebene schweift der Blick zu den sich übereinander türmenden Bergketten, die der Duft der Thäler von einander trennt, und die in ihren höchsten Gipfeln die Formen der Dolomiten zeigen. Ein Thal durchbricht die Ketten und öffnet sich zur Ebene, wie er es etwa nördlich von Venedig bei Serravalle beobachten konnte.

Weniger als diese Scenerien ist ihm indessen die Schilderung des Gebirgsinnern gelungen. Er wird es zwar, nach seinen Darstellungen dieser Art zu schliessen, persönlich betreten haben; aber wie man bis ins 18. Jahrh. hinein die Gebirgsländer kaum um ihrer Naturschönheit wegen aufgesucht hat, sondern stets vor ihren gewaltigen, himmelanstrebenden Formen, ihrer Enge und ihrer beschwerlichen, selbst gefährlichen Durchwanderung eine Art Grauen empfand, so scheint auch Bellini, da er nur die Thäler grösserer Flüsse wiedergiebt, nie von der breiten Heerstrasse abgewichen und tiefer ins Thal eingedrungen zu sein. Deutlich spricht es sich

1) Sehr fein beobachtet ist z. B., dass die Gipfel der Berge klarer aus dem Nebel hervortreten, als die unteren Partien. Auch Lionardo spricht hiervon in seinem Buch über die Malerei. (Quellenschr. f. Kunstgesch. XVI.) Parte V. No. 792 ff.

2) Vgl. die Entwicklung des Gefühls für das Romantische in der Natur u. s. w. in L. Friedländers Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms. 1881. 5. Aufl. II, p. 197.

in seinen Landschaften dieser Art aus, dass nach seiner Ansicht nur Ritter, wohl zweifelhaften Rufes, auf ihren festen Burgen, Mönche in ihren geheiligten Klöstern oder schliesslich Einsiedler in ihrer stillen Klause, kurz nur, wer aus irgend einem Grunde die menschliche Gesellschaft flieht, in diesen unwegsamen Gegenden wohnen kann. Selten (Akad. S. III, 51 Allegorie) fügte er auch einige Häuser ländlicher Bewohner hinzu.

Mehr seiner eigenen Phantasie als der Wirklichkeit mag noch jene reich durch Detail belebte und mit Wesen bevölkerte Landschaft der eigenartigen, schwer datierbaren[1]) kleinen Madonna am See (Florenz, Uffizien) entstammen, in der eine ungemein poetische Natur fromme Seelen zu gleicher, stiller Andacht zu drängen scheint. Ein von steilen, zum Teil felsigen Ufern eingefasstes Flussthal kommt hier aus der Tiefe des Bildes hervor und erweitert sich vorn seeartig. Häuser und Strohhütten, teilweise zerfallen, liegen an seinem Rande und spiegeln sich im Wasser; Bergesgipfel ragen über die Thalwände empor; ein grosses, weisses Schloss thront auf der Höhe; dazwischen bewegen sich Männer in orientalischer Tracht, wie es seit Jacopo Bellini vielfach üblich, Hirten mit Schafen, Ziegen und Eseln, ein Einsiedler, und seltsamer Weise in dieser, der greifbaren Gegenwart entnommenen Gesellschaft ein mythischem Helldunkel wieder entstiegener Centaur, ein buntes Allerlei, dem man die Absicht ansieht, noch möglichst viel zu geben.

Der erste Versuch, ein Flussthal im Gebirge in engerem Anschluss an die Wirklichkeit und auf Grund persönlicher Beobachtung zu schildern, dürfte die Taufe Christi in S. Corona zu Vicenza (1501 [?])[2]) sein. Aber die ungewohnte Scenerie, in der er so viel des Neuen und Interessanten und deshalb Darstellungs-

1) Von Morelli (Lermolieff, Kunstkritische Studien etc. p. 341) und W. Bode in Burckhardt, Cicerone (5. Aufl. II. T. p. 864) Giovanni zugeschrieben, von letzterem in die Zeit des Frarialtars (1488) gesetzt. Die in ihrer Art einzige Landschaft erinnert übrigens Morelli an die Anbetung der Könige Gentile Bellini's in der Samml. Sir Henry Layard. Sehr verwandt ist sie im Motiv mit Landschaften Basaiti's, dem diese Madonna an Ort und Stelle noch zugeschrieben wird.

2) Crowe u. Cav. a. a. O. V. p. 173 Anm. 98.

werten bemerkt haben mochte, verführt ihn, zu viel der Einzelheiten zu geben; der tiefe und vielleicht unheimliche Eindruck, den die auf seiner Wanderung durchs Gebirgsthal immer und immer wieder auftauchenden Bergesrücken auf ihn machten, die Höhen im Hintergrunde fast endlos an Zahl sich ineinander schieben zu lassen. Unruhig und selbst unnatürlich wirkt daher dieses Landschaftsbild; die peinlich durchgeführte Symmetrie vermehrt nur den Eindruck des Gemachten. In späteren Darstellungen (Akad. S. III, 51, Allegorie, Wien[1]), Vorrat d. Belvedere, Taufe); wusste er schon besser sich zu beschränken und der einfachen Wahrheit der Natur nahezukommen, wenn es auch hier noch nicht ohne Seltsamkeiten abging[2]).

In diesen Darstellungen ist Giovanni zuletzt zum vollen Verständnis und zur objektiv-realistischen Wiedergabe der Natur, soweit es einem Menschen überhaupt möglich ist, gelangt. Ihr Organismus ist ihm vertraut[3]), ihre Einzelheiten sind richtig beobachtet; in zeichnerischer und malerischer Hinsicht bleibt nichts zu wünschen übrig, man glaubt wirklichen Abbildern der Natur gegenüberzustehen und in dem bräunlichen Tone vieler selbst die Wiedergabe ihrer herbstlichen Erscheinung zu erkennen; ja seine letzten Werke, vor allem das Altarbild in S. Giov. Crisostomo gehören zu den naturwahrsten Landschaften, welche die gesamte venezianische Malerei, wie überhaupt die ganze Kunst dieser Zeit, hervorgebracht hat[4]). Nicht zum wenigsten verdankt Bellini diese Errungenschaft den technischen Neuerungen, die mit dem Namen Antonello da Messina verknüpft sind. Nur durch die Oelmalerei war es ihm möglich, an die Stelle der trüben Färbung seiner Jugendwerke die frischen Farben der Natur zu setzen, die schroffen Gegensätze der einzelnen Naturobjekte durch harmonische Gesamtwirkung zu vermitteln,

1) Aug. Schäffer, Die Landschaften der Gemäldegallerie d. Allerhöchsten Kaiserhauses (Jahrbücher des Allerhöchsten Kaiserhauses. 1891, p. 252 mit Abb.).

2) So z. B. spitze, emporstarrende Felszacken auf einem niedrigen Hügel in einer der Allegorien (Akad. S. III, 51).

3) Doch findet sich noch in einer Madonna v. Jahre 1510 (Mail. Brera) eine Landschaft, die mit grösserer Freiheit erfunden und daher nicht völlig natürlich im Aufbau ist. Diese Landschaft mutet mich überhaupt für Bellini fremdartig an.

4) Ruskin a. a. O. I, p. 84; Gilbert a. a. O. p. 322.

und die Erscheinungen der Luftperspektive mit ihren Abstufungen zu treffen.

Freilich gelingt es auch Giovanni Bellini noch keineswegs, die Vegetation, speziell den Baum, der schon seinem Vater die grössten Schwierigkeiten bereitet hatte, befriedigend darzustellen; er geht ihr, wie jener, aus dem Wege und lässt daher seinen Landschaften noch immer eine gewisse Leere und Kahlheit. Die wenigen Versuche, die volle Krone eines Baumes zu schildern (Akad. S. II, 17 Mad.; S. III, 51 Allegorien), sind nicht gerade sehr glücklich ausgefallen. Nur den Feigenbaum, der wegen seiner wenigen grossen Blätter leicht wiederzugeben ist und sich daher in der venezianischen Kunst einer ganz besonderen Beliebtheit erfreute, wusste er vorzüglich zu charakterisieren (S. Zaccaria; S. Giov. Chrisostomo). Hier sollte erst das folgende Jahrhundert die eigentliche Vollendung bringen. Auch dieses erst lernte es, in allen Bildergattungen die landschaftlichen Hintergründe äusserlich und innerlich mit den Figuren des Vordergrundes aufs engste zu vereinen, die Landschaft zur natürlichen Umgebung der Menschen und Heiligen zu machen. Bellini ist hierin nicht über Versuche hinausgekommen: er stellt die Gestalten unter den freien Himmel, passt auch, so gut es geht, seine landschaftlichen Motive dem Hauptthema an (Taufe, Hieronymus); aber die Gestalten selber werden, wenn das Sujet nicht unbedingt ihr Dasein inmitten der Natur verlangt, nach alter Weise auf Steinplatten, Fliesen und dergl. gestellt und durch Brüstungen vom landschaftlichen Hintergrunde scharf geschieden (Uffizien, Mad. a. See; Murano, S. Pietro Martire; S. Giov. Crisostomo u. a.), so dass Landschaft und Figuren für sich erfunden zu sein scheinen. Nur hat Bellini fortgesetzt, was er schon in seiner Transfiguration in Neapel versuchte, beide Theile koloristisch enger zu vereinigen, indem er mit Rücksicht auf das malerische Zusammenwirken von Landschaft und Figuren noch in späteren Darstellungen (Akad. III, 51; Allegorie; II, 17 Mad.) rechts und links einen Baum aufsteigen oder Wolken sich am Himmel zusammenballen lässt (Akad. II, 24 Mad.), um die gleichförmige und helle Fläche des Himmels zu beleben.

Zu einer inneren Verbindung beider Theile, zu einer beide gleichmässig durchziehenden Stimmung hat es Bellini erst am Ende seines

Lebens unter dem Einflusse der grossen Meister des Cinquecento gebracht. Es schwebte dem Quattrocento in der Landschaftsdarstellung sichtlich als künstlerisches Ziel vor Augen, der Wahrheit der Natur in ihrer allgemeinsten Erscheinung nahezukommen, ohne ihr durch eine sie völlig durchdringende Stimmung oder eine aufdringliche Beleuchtung einen flüchtigen, momentanen Charakter zu verleihen. Giovanni Bellini hat daher den schon in einem seiner Jugendwerke unternommenen Versuch, einen bestimmten Lichteffekt wiederzugeben, kaum noch im 15. Jahrhundert wiederholt. Erst, als Giorgione und Tizian zeigten, dass nicht im Reichtum und in den Formen die ausschliessliche Schönheit der Natur beruhe, dass tiefer liegende Dinge, vor allem die durch Luft und Licht erzeugte Stimmung der Natur das menschliche Gemüt am meisten entzücken, vermag auch der alte Meister sich diesem neuen Evangelium der Landschaftsmalerei nicht zu entziehen. In einer hl. Konversation (S. Francesco della Vigna 1507) giebt er einmal das in der venezianischen Kunst bald so beliebte [1]), von Wolken oben scharf begrenzte Gelb am abendlichen Himmel, wie man es in Venedig, wenn sich bei Sonnenuntergang die feuchten Dünste konzentrieren, oft genug beobachten kann, in einer anderen (S. Giov. Crisostomo) die Abendröte am Himmel und ihren Wiederschein auf den Gipfeln der Berge wieder. Am deutlichsten aber offenbart sich die erweiterte Naturanschauung dieses Künstlers in seinen kleinen, gewiss erst seiner letzten Zeit angehörenden Bildern der Allegorien [2]) (Akad. S. III, 47—51), in denen die landschaftlichen Motive zum Teil ganz in den Hintergrund treten, die Stimmungen dagegen in dem Masse zur Hauptsache werden, wie es sich in der gesamten venezianischen Malerei nur höchst selten wiederholt hat. Hier liegt das Gebirge im zarten, bläulich-grauen Nebel des Morgens, der seine Formen fast verhüllt; zu seiner bleichen Farbe ist das matte Blau des Himmels vortrefflich gestimmt; dort ist das Dunkel des

1) Eine effektvolle Wiedergabe dieser Erscheinung hinter den Ketten der Alpen bei Ruskin, Modern Painters III, Pl. 14.

2) Crowe u. Cav. (a. a. O. V, p. 170) setzen sie unbegreiflicher Weise um 1490; Gilbert (a. a. O. p. 324) dagegen schon wegen der Landschaften in seine letzte Periode.

Abends schon weit vorgerückt, ein letztes bleiches Licht trifft noch einen Teil der auf dem Rücken des Berges sich hinziehenden Stadt, die sich im übrigen dunkel gegen den noch hellen Himmel abhebt; hier wiederum hüllt sich ein Flussthal in die tiefen Abendschatten, indes die dunkeln Bergkuppen in scharfem Kontrast zu dem Gelb des Himmels stehen. Das aber hebt die Bedeutung dieser Bildchen, dass die Poesie ihrer Stimmungen die Folie ist für Allegorien, die nach dem damaligen Zeitgeschmacke für hochpoetisch galten.

So hat Giovanni in seinen landschaftlichen Schilderungen nicht nur das Ziel seines Jahrhunderts, die treue, überzeugende Wiedergabe der Natur erreicht; mit den jugendlichen Kräften des Cinquecento hat er darüber hinausgestrebt und es auch hier noch zu hervorragenden Leistungen gebracht. So ist der Umfang seines Wirkens auf diesem Gebiete recht erstaunlich; um so mehr, da er bisweilen auch auf dem Arbeitsfelde seines Bruders thätig war und einige grosse Gemälde mit architektonischen Hintergründen für den Dogenpalast, und die Scuolen von S. Marco und S. Girolamo schuf. Hier gab er die Umgebung eines Klosters [1]), Venedig, Ancona und Rom [2]), das wohl, wie immer auf älteren Darstellungen [3]), und wie es auch sein Landsmann Carpaccio fast gleichzeitig that, mit Hilfe der Zeichnungen seines Bruders [4]) durch seine wichtigsten Monumente charakterisiert gewesen sein mag; hier fand er auch in der Sündflut und Arche Noahs [5]) (Scuola di S. Marco), sowie in der Seeschlacht und den Ansichten Venedigs (Dogenpalast) Gelegenheit, das Meer in seiner Ruhe und Erregung darzustellen. Vasari's Lob der Seeschlacht bürgt dafür, dass ihm auch letzteres schon recht gut gelang [6]). Indessen scheinen alle Werke dieser Art von seiner

1) Boschini, Le minere della pittura etc. Veneziana. Venezia 1674. Sestiere d. Canareggio p. 44.

2) Vasari, a. a. O. III, p. 161. Sansovino a. a. O. p. 125 ff.

3) Vgl. Rossi, Piante iconografiche e prospettive di Roma 1889.

4) Vgl. p. 38.

5) Molmenti, i pittori Bellini (Nuova Antologia vol. XVI. 1871) p. 312.

6) Vasari schreibt sie allerdings Gentile Bellini zu, Sansovino dagegen Giovanni. Letzteres wird wahrscheinlicher, wenn man sieht, wie wenig es Gentile in seiner Wiederauffindung der Kreuzesreliquie gelingt, die Bewegung des Wassers darzustellen.

Hand verloren gegangen zu sein, so dass sich für uns wenigstens die Wirksamkeit Giovanni Bellini's ausschliesslich auf die Wiedergabe der reinen Landschaft beschränkt.

Cima und Basaiti.

Der venezianischen Malerei des Quattrocento ist es eigentümlich, dass zwei Brüder ausschliesslich die Führerschaft in ihr übernehmen und auf die Mitstrebenden bestimmend einwirken; sie ist dadurch ärmer geworden an parallelen und sich kreuzenden Bestrebungen, als manche der anderen Schulen Italiens dieser Zeit, aber nur dadurch, dass hier alle miteinander den gleichen Zielen zueilten, ohne ihre Kräfte zu zersplittern, haben sie am Ende dieses Jahrhunderts den Vorsprung, den jene dank dem früheren Beginn ihrer Entwicklung voraushatten, wieder eingeholt. So ist auch hier die Schilderung der Natur, seitdem die Bellini den Vorhang, der sie bis dahin deckte, fortgezogen haben, zum Gemeingute aller geworden. Freilich wusste man hierin eine weit grössere Selbständigkeit als in der Komposition der Figuren zu bewahren; nicht eine reiche, schöpferische Kraft wie diese, verlangt die landschaftliche Darstellung; eine sichere Hand, ein geübtes Auge und die geeignete Farbentechnik reichten hier aus, um genügende, selbst bedeutende Leistungen zu Stande zu bringen. Die Anregung und Schulung verdankten sie den Bellinis, die Technik verschaffte ihnen Antonello da Messina; im übrigen konnten sie eigenen Neigungen folgen und sich persönlichen Erinnerungen hingeben. So hat die Malerei dieses Jahrhunderts neben den Schöpfungen der Hauptmeister eine Fülle landschaftlicher und architektonischer Darstellungen aufzuweisen, in denen sich genug des Eigenartigen und Selbständigen findet, vor allem auf ersterem Gebiete die Werke Cima's und Basaiti's.

In Cima da Conegliano (thätig um 1489—1508) ist ein Landschaftsmaler *κατ' ἐξοχήν* verloren gegangen, der, wenn er sich ausschliesslich der Wiedergabe der landschaftlichen Natur hätte widmen dürfen, es hierin gewiss zu den bedeutendsten Leistungen gebracht

haben würde. In ihm tritt es zum ersten Male deutlich hervor, was in der Folgezeit sich oftmals wiederholen sollte, wie eine schöne, bedeutende Natur auf einen empfänglichen Künstler dieser Zeiten nicht ohne Einfluss bleiben konnte, wie der ihr eigentümliche Charakter auch für die Entwicklung seiner künstlerischen Individualität bestimmend werden musste. Cima ist der erste jener Künstler Venedigs, die vom Rande der Alpen nach Venedig gezogen kamen, hier ihre Heimat nicht vergessen können und zum Ersatze sie in reicher Abwechslung immer wieder in den Hintergründen ihrer Gemälde schildern[1]).

Auch er erhielt gewiss von Giovanni Bellini hierzu die erste Anregung — es war wohl nicht zufällig, dass, als Cima sich 1489 der Öltechnik und mit ihr der landschaftlichen Schilderung zuwandte[2]), Bellini sich gerade näher mit dem Charakter des Gebirges vertraut gemacht und ein Jahr früher in dem Votivbilde zu Murano Motive, an die manche Darstellungen Cima's erinnern, verwandt hatte; — von ihm empfing er gewiss die Grundzüge der Landschaftsmalerei. In ihrer Verwertung aber zeigt sich eine Selbständigkeit, die der figürliche Teil seiner Kompositionen durchaus vermissen lässt, in ihrer häufigen Verwendung eine Intensivität des Naturgefühls, wie sie in dieser Zeit wohl einzig dasteht. Es giebt kaum ein Werk seiner Hand, in dem nicht die Landschaft den Hintergrund bildet. Auch in den grossen Altarbildern, denen Bellini und die von ihm abhängigen Künstler fast immer einen architektonischen Hintergrund gaben[3]), öffnet sich der luftige Portikus

---

1) Da Cima auf dem 1492 für seine Heimat geschaffenen Altarbilde ganz ungewohnter Weise die Landschaft fortlässt, so gewinnt es fast den Anschein, als ob er, stolz auf seine Heimat, die Venezianer mit ihrer Schönheit bekannt machen wollte, wenn er in den für Venedig gemalten Werken sie fast ohne Ausnahme darstellt.

2) Seine noch in Tempera gemalte Madonna in Vicenza (Museum) vom Jahre 1489 zeigt noch keine Landschaft. Sie erscheint zuerst mit der Oeltechnik zusammen im Altarbild von S. Maria dell'Orto vom selben Jahre (1489). Vgl. Burckhardt, Cicerone. II. T. p. 640b.

3) Giov. Bellini hatte nur in seiner zwischen 1470 u. 80 gemalten Madonna zu Pesaro (S. Francesco) eine ähnliche Anordnung getroffen und später nur noch in dem Altarbilde zu S. Giov. Crisostomo des Hieronymus wegen wiederholt.

bei ihm in ganzer Breite und lässt den Blick frei in die Natur schweifen.

Nur in der Stärke der Jugendeindrücke, die Cima in der Natur seines Heimatlandes empfing, liegt für diese Erscheinung eine Erklärung. Conegliano, sein Geburtsort, liegt nordwestlich von Venedig am Rande der Alpen, am Ausgange des von der Livenza durchströmten, nach Süden sich öffnenden Thales. Der sich weit hinziehende Ort, der schon zu Cima's Zeiten so bedeutend war, dass er lebhaft von Venedig, seiner Gebieterin, begehrte, zur Stadt erhoben zu werden, wird im Norden von einem langen, breiten Hügelrücken beschirmt, der sich von dem nach Süden gerichteten Hauptzuge der Alpenausläufer loslöst und quer vor das Thal schiebt. Hier oben lag die Pfarrkirche des Ortes und das feste Schloss, die Wohnung des Podesta, dessen Mauern sich am Abhange zur Stadt hinabzogen [1]). Nur wenig hat sich hiervon bis auf den heutigen Tag erhalten; malerisch mit einem Cypressenhain gruppiert, erheben sich auf der Höhe noch einige Türme und Mauerreste. Steigt man zu einem derselben hinauf, so übersieht man mit einem Blicke die ganze Herrlichkeit der Umgebung, in der Cima zur Welt kam. Den Mittelpunkt bildet das nach Süden zu sich immer mehr erweiternde, anmutig grüne Thal der Livenza, die, hinter einem weit vorspringenden Abhang hervorkommend, in Schlangenwindungen den grünen Wiesengrund durchfliesst, die Stadt in ihrem östlichen Teile durchschneidet und dann nach Süden eilt, um mit dem breiten Bette der Piave sich zu vereinen. Sanft steigen zu beiden Seiten die Abhänge des Thales auf, aus dichtem Grün leuchten auf den Kämmen einsame Kirchen und Kastelle hervor, an denen diese Gegend besonders reich zu sein scheint, unter ihnen der alte Turm der Costa di Conegliano im Norden, im Westen das geräumige, damals Castello di S. Salvatore genannte Schloss Colalto auf einem weit in die Ebene hinausragenden Hügelrücken. Höher und höher erheben sich dann die von tiefen Thälern getrennten Bergzüge, anfangs noch anmutig in ihren Linien, dann mächtiger

1) Vgl. Itinerario di Marco Sanuto, per la Terra ferma Veneziana nell' anno 1483 (Padova. Dalla Typografia del Seminario 1847) p. 126.

und steiler ansteigend — deutlich erkennt man den Thaleingang von Serravalle —, bis sie schliesslich im Hintergrunde in den zackigen Kämmen der Dolomiten ihre höchste Erhebung erreichen. Im Süden aber schliesst sich diesem Gebirgsbilde die grüne, reich besiedelte Ebene an, die sich weit hinzieht bis an das ferne Meer, aus dem zu günstiger Stunde Venedig mit seinem Campanile heraufwinkt.

Der Charakter dieses Landes ist durchaus anmutig und lieblich; ein tiefer Frieden waltet über diesen grünen Thälern, den fruchtbaren Weiden, den reichen Busch- und Baumgruppen; das Hochgebirge mit seinen grossen Formen tritt nur bescheiden im Hintergrunde auf. So musste es das Herz eines künstlerisch beanlagten, eines gemütvollen Menschen, wie Cima es gewiss war, entzücken, sich an seinem Anblicke zu weiden, und durch die Kunst das Bild desselben in reicher Abwechslung immer wieder zu erneuern. Sowohl im Innern des Gebirges, mit seinen grünen Thälern und Höhen, als auch am Saume des Berglandes erschloss sich ihm eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit von Motiven; selten nur zieht er die Ebene in die Darstellung hinein (Berlin, Mus. Nr. 7, Mad.). Seine Domäne bleibt das Gebirge; aber nicht die unwirtliche, rauhe Einsamkeit, wie Bellini sie darstellen wollte, sondern ausschliesslich die der Ebene benachbarten Gebiete, in die der Mensch mit seiner Kultur schon lange eingedrungen ist, in denen er sich Wohnungen gebaut hat, wie es die nähere Umgebung seines Heimatortes eben zeigt. Deshalb stehen im Mittelpunkte seiner Landschaften, oft weit nach vorn gerückt und die Scenerie beherrschend und belebend, Bauten, wie Kirchen, Städte, Ruinen, meist aber Kastelle, an denen ja seine Gegend besonders reich gewesen zu sein scheint. Aus dem grünen Thal, am Rande des Flusses erheben sie sich auf buschbekränztem Hügel, oft noch auf steilen Felsen mit ihren zinnenbekrönten Türmen und den sich nach Art des Schlosses zu Conegliano den Abhang hinabziehenden Mauern. Doch liegt auch manches schon in Trümmern und zeugt von menschlicher Gewaltthat und dem Wirken der Zeit (München, Pinak. 1033).

Es ist indessen unmöglich, für die einzelnen Landschaften

Cima's die Vorbilder in der Natur in allen Fällen nachzuweisen. Die Burgen und Kirchen haben sich im Wechsel der Zeiten zu sehr verändert, die Motive sind mit allzugrosser Freiheit behandelt. Bedient sich Cima mehrere Male desselben Motives (vgl. z. B. Berlin, Mus. 17 u. Bologna, Gall. Mad.), so ist weder dieses, noch seine Umgebung völlig übereinstimmend wiedergegeben, und selbst die wohl richtig erkannten Ansichten seiner Vaterstadt (S. Maria del Orto u. Parma. Gall. Mad.) entsprechen sich nicht in den Einzelheiten. Es lag dieser Zeit und diesen Künstlern nichts ferner, als in den landschaftlichen Hintergründen ihrer Gemälde eine bestimmte Gegend darzustellen, mithin Veduten zu geben. Hier galt es nur, die Natur an sich und in ihrer Wahrheit zu schildern; da man aber bereits zu realistisch dachte, und das Naturgefühl zu sehr entwickelt war, um aufs Geratewohl eine gänzlich originelle Landschaft, die schwerlich sehr naturgetreu ausgefallen wäre, zu erfinden, so hielt jeder sich naturgemäss in den Hauptmotiven seiner Landschaften an die ihm geläufigsten Scenerien, legte aber keinen Wert auf ihre volle Uebereinstimmung mit der Wirklichkeit. So kann man auch bei Cima nur den Anregungen nachspüren, die ihm die Scenerien seines Heimatlandes gewährten.

Unverkennbar hat gleich zu seinem ersten Versuch in der Landschaftsmalerei (S. Maria del Orto, Joh. d. T.) sein Geburtsort mit der breiten Livenza, ihrer steinernen Brücke und dem durch seine langgestreckte Form leicht kenntlichen Burgberg, als die ihm bekannteste Scenerie, das Motiv abgegeben. Derselbe Berg zeigt sich in einer Madonna in Parma (Gall.) von der Rückseite und seine Gestalt gab auch das Motiv für den kahlen, mit Ruinen bedeckten Hügel einer Madonna in München (Pinakothek) ab. Einige Male glaubt man das Schloss Colalto und seine Umgebung zu erkennen (Wien, Belvedere, Mad. m. d. Orangenbaum[1]); Berlin, Mus. 7)[2]). An das breite Piavethal wird man in einer Madonna mit Heiligen

1) Schäffer, Die Landschaften der Gemäldegallerie d. Allerhöchsten Kaiserhauses (Jahrb. der Kunstsamml. etc. 1891). p. 256 mit Abb.

2) J. Meyer, Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde u. s. w. p. 87.

(Louvre) und einem Hieronymus (London, Nat.-Gall.[1]) erinnert, an die Livenza und ihrem Durchbruch durch die Berge in einer Anbetung (S. Maria del Carmine). Ein Madonnenbild (Berlin, Mus. 17) zeigt den Blick vom Rande der Ebene auf die sich langsam, Kette hinter Kette, in die Ebene senkenden Ausläufer der Alpen mit ihren Kastellen, Meiereien u. dgl., wie er es täglich von seiner Heimat aus hatte sehen können. Schliesslich hat man im Tempelgang Mariae (Dresden, Gall. 63) den Thaleingang von Serravalle wiederzuerkennen geglaubt[2]). Im übrigen[3]) aber wird man sich damit begnügen müssen, dass er stets den Charakter seiner heimatlichen Gegend gut getroffen hat, so dass seine Landschaften wie Ausschnitte derselben erscheinen, ohne es zu sein. Frühzeitig hat man sie daher in denselben schon wiedererkannt[4]).

Nur in wenigen Gemälden ist Cima freier vorgegangen, hat er durch die Vereinigung von Elementen, die sich in der Umgebung Venedigs nicht unmittelbar beisammen finden, Kompositionslandschaften geschaffen. Das wichtigste Beispiel dieser Art, und überhaupt eine seiner bedeutendsten Landschaften findet sich auf dem grossen Altarbilde der Brera (Nr. 191). Hier vereinigen sich frische Wiesenflächen, auf denen Herden weiden, grüne Abhänge und menschliche Ansiedelungen mit hohen Bergzügen und dem blauen Meere zu einem bedeutenden Ganzen, das unter seinen Landschaften kaum seines Gleichen[5]) hat und wohl in Anlehnung

1) Hier werde ich sogar an eine ganz bestimmte Stelle lebhaft erinnert. Es ist der Blick auf das Piavethal von den Höhen des an der Strasse nach Feltre gelegenen Cornuda. Auffallend ist jedenfalls, dass da, wo sich in Wirklichkeit die hochgelegene, weithin sichtbare Madonna della Rocca mit ihrer köstlichen Aussicht befindet, im Bilde ebenfalls ein Kirchlein auf hohem Felsen zu sehen ist.

2) Gilbert a. a. O. p. 328.

3) Neben diesen Bestimmungen der Vorbilder finden sich noch viele in der Litteratur erwähnt, die mir aber alle mehr oder weniger aus der Luft gegriffen zu sein scheinen. Es dürfte in dieser Beziehung sehr viel gefabelt sein.

4) So Sansovino a. a. O. p 62, Boschini a. a. O. Einleitung u. a.

5) Höchstens noch in der reizenden Landschaft einer Madonna mit Heiligen und Engeln im Besitz des Earl Brownlow, auf die ich nicht unterlassen will, hier hinzuweisen.

an Carpaccio's phantasievolle Kompositionen geschaffen ist. Nur selten nimmt er indess wie hier einen Anlauf zum Monumentalen; meist ist alles Schroffe und Gewaltige vermieden oder gemildert, wie in seinem ungläubigen Thomas (Akademie), in dem die Wucht der hohen, durch die Niedrigkeit der Vorberge gewaltig gesteigerten Gebirgsmassen infolge des zarten Duftes, der ihre Formen verschleiert, abgeschwächt erscheint. Der Grundton seiner Landschaften ist, dem Charakter seiner Heimat entsprechend, Heiterkeit und Anmut, die durch die Sanftheit der Linien, die Zartheit der Luftstimmung und nicht zum wenigsten durch den Reiz der Pflanzenwelt zum Ausdruck kommt.

Keiner hat es, wie Cima, der inmitten einer fruchtbaren Natur aufwuchs, in dieser Zeit verstanden, die Welt im Schmucke der Vegetation, die auch bei ihm nicht selten ihr herbstliches Gewand angethan hat, zu zeigen. Hügel und Thäler sind bei ihm mit Buschwerk und Bäumen geziert; sie umsäumen den Rand der Bäche und Flüsse, oder ragen vorne einzeln und in Gruppen in die Luft und heben sich mit ihren feinen Konturen und zarten Durchbrechungen reizvoll vom blauen Himmel ab. Er zuerst scheint jenen idyllischen Reiz empfunden zu haben, der in der engen Vereinigung menschlicher Wohnungen mit der sie umgebenden Natur besteht. Fast nordische Empfindung verrät es, wenn er Kastelle, Kirchen u. dgl. aus dichtem Grün hervorragen lässt, oder in einer thronenden Madonna (Akad. S. IX, 21) das einfache Motiv eines schlichten Bauernhauses auf der Höhe giebt, das am Rande einer Wegeböschung von Bäumen beschattet wird; ja, Cima verrät einen leisen Anflug von Melancholie, wenn er die Madonna zwischen die Mauerreste eines antiken Gebäudes versetzt (Parma, Mus.), oder auf einem kahlen Hügel Ruinen mit entblätterten Bäumen zusammen gruppiert[1]) (München, Pinak.). Diese weiche Empfindung sprach auch bei der Wahl der Wesen, mit denen er seine Landschaften bevölkert, mit.

1) Bei Cima halte ich eine solche Annahme wohl für richtig, da sie seinem, sich aus seinen Werken offenbarenden Wesen zu entsprechen scheint. Sonst wird die in dieser Zeit in allen Kunstschulen oft verwandte Ruine dem Studium der Antike, die man ja eben aus Ruinen kennen lernte, zu verdanken sein.

Zwar finden sich auch bei ihm, wie bei allen gleichzeitigen venezianischen Künstlern, die beturbanten Orientalen zu Fuss und zu Pferde, aber er verrät daneben eine besondere Vorliebe für die Hirtenwelt (Carmine, Anbet., Brera, thron. Petrus) und ihr träumerisches Dasein und zeigt sich hierin als ein Vorläufer Giorgione's, bei dem sie erst zur vollen Geltung kommt[1]). So stehen schon die Menschen, die sich in der Natur bewegen, mit ihr im Einklange.

Auch die Figuren des Vordergrundes in seinen Altarbildern, die bei seinen Zeitgenossen fast immer auf Fliesen und unter eine nischen- oder baldachinartige Architektur gesetzt sind, gewinnen schon bisweilen bei ihm eine nähere Beziehung zum landschaftlichen Hintergrunde: sie betreten bereits den braunen Erdboden, der als Fortsetzung desselben gedacht ist, werden von malerisch bewachsenen Ruinen umgeben (S. Maria del Orto; Parma, Mus. Mad.) und lassen sich selbst von Bäumen beschatten (Mad. Samml. des Earl Brownlow). Doch sind derartige Versuche vereinzelt geblieben, da die Verbindung beider Teile noch zu wenig gelang[2]).

Künstler, die wie Cima, inmitten einer bedeutenden Natur aufgewachsen, sind immer zu sehr von ihrer inneren Wahrheit erfüllt, um von ihren in sich begründeten Formen abzuweichen. Nur selten, und wahrscheinlich nur infolge sporadischen Einflusses Carpaccio's oder Basaiti's, findet er daher seine Freude an phantastischen Gestaltungen, wie sie die Madonna im Louvre in einem Felsenthore, überhängendem Gestein und einer in schwindelnder Höhe überbrückten Felsenschlucht[3]) mit einem Schloss oben am

1) Jene Endymion genannte Idylle in Parma, die Gilbert (a. a. O. p. 328 Abb. p. 329) ihm zuschreibt, scheint indess schon allein in der Empfindung zu weit für Cima vorgeschritten zu sein.

2) Die Landschaft erscheint bei diesen Versuchen im Verhältnis zu den Figuren zu klein.

3) Ersteres Motiv findet sich bekanntlich sehr häufig und sehr lange in der niederländischen Kunst und kehrt auch bei den Umbriern wieder. Letzteres habe ich auch auf Qu. Massys' berühmtem Altargemälde in Brüssel wiedergefunden. Hier läge vielleicht einer der p. 12 angedeuteten Fälle vor, in denen Venezianer Einzelheiten der nordischen Landschaft entlehnten. Spricht aber nicht für das umgekehrte Verhältnis der Umstand, dass Massys ebenfalls zur Ausfüllung der Partien über der Landschaft die p. 44 u 50 erwähnten Bäume benutzt, die sich aber in der venezia-

Rande derselben zeigt. Sonst hat alles in der Natur sein Vorbild und ist dort liebevoll beobachtet worden. Die Blumen, Büsche und Bäume im Vordergrunde sind deutlich in ihren Spezies unterschieden, man erkennt am Boden die Erdbeere, am Gemäuer Epheu und Erba della Madonna[1]) (S. Maria dell Orto), unter den Bäumen Eichen, Feigen, Mandelbäume, Orangen u. a. (Wien, Vorrat d. Belv. Mad. m. d. Orangenbaum)[2]). Nur der Palme, die er nicht selber gesehen haben mag, giebt er, wie schon Alexander von Humboldt[3]) bemerkte, eine wunderlich phantastische Form. Auch der organische Aufbau der Natur ist mit vollem Verständnis von Anfang an wiedergegeben und niemals bei ihm, wie bei seinen Zeitgenossen und selbst noch seinen Nachfolgern, durch die Symmetrie der Anordnung Zwang angethan worden.

Vor allem aber fällt in seinen Landschaften die malerische Auffassung in die Augen; mit Ausnahme seiner Jugendwerke (S. Maria dell' Orto; Berlin, Mus. 7 u. a.), deren trübe Färbung an die gleichzeitigen Bilder Bellini's erinnert, zeichnen sie sich durch frische Tönung und klare Beleuchtung, wie es dieses Jahrhundert liebt, aus; ein tiefblauer Himmel, zum Horizonte hin sanft abgetönt, in dem glänzend weisse, von der Sonne beschienene Wolken schwimmen, wölbt sich über einer heiteren, in grünen, braunen und blauen Farben spielenden Natur: eine Vorahnung jener malerischen Wiedergabe derselben, die das folgende Jahrhundert zur Vollendung brachte und zu der die venezianische Malerei gleichsam prädestiniert erscheint. Bisweilen aber findet er schon seine Freude daran, die Formen durch den Duft des Nebels, den er im Gebirge und am Meere oft genug beobachten konnte, zu verschleiern (Akad., Tobias mit dem Engel, Pallad. VI, 68; Berlin, Mus. 17). Auch die Erscheinungen des Lichtes blieben ihm nicht fremd. Im Tempelgang Mariae (Dresden, Gall.) schildert er mit heiteren Farben den Sonnenuntergang, der freilich noch zu hart in den Kontrasten

---

nischen Malerei schon von Gentile da Fabriano ohne Unterbrechung herleiten lassen, und auf deren derartige Verwendung nur ein Kolorist wie Giov. Bellini kommen konnte?

1) Ruskin a. a. O. I, p. 80.

2) Schäffer a. a. O. p. 254.

3) Alex. v. Humboldt a. a. O. II, p. 83 Anm. 22.

erscheint; in späteren Darstellungen gelang ihm dies besser (Berlin, Mus. 17.); doch ist auch Cima hierin nicht weiter gelangt, als seine Zeitgenossen. Die Stimmung der Natur tritt immer nur bescheiden im Hintergrunde seiner Landschaften auf.

Schliesslich hat Cima vielleicht zuerst unter den venezianischen Künstlern die malerische Erscheinung der Natur durch Kontrastwirkung zu heben versucht. Wie um Venedig herum die Ferne doppelt duftig erscheint, wenn man sie von den im Schatten liegenden Wänden eines Kanals eingerahmt erblickt, so sucht auch er die zarte Tönung der Ferne dadurch zu heben, dass er sie durch Baumgruppen hindurch (Wien, Belv. Mad. mit den Orangenbaum) oder an dunklen, mit Buschwerk und Bäumen bewachsenen Felsencoulissen (S. Maria dell Carmine, Anbetung) vorbei sichtbar macht, eine wichtige Neuerung, mit der er sich der künstlerischen Auffassung der Natur des folgenden Jahrhunderts entschieden nähert.

So greift Cima schon mannigfach in die kommende Zeit hinüber, und ist den meisten seiner Zeitgenossen in der Schilderung der Natur bei weitem überlegen. Er dürfte unter ihnen derjenige sein, der am innigsten mit ihr verwachsen war, der am tiefsten ihr innerstes Wesen erfasste und dem allein im Quattrocento aus eigener Erkenntnis eine Ahnung ihrer tiefer liegenden Poesie aufging.

Im schroffen Gegensatz zu diesem weich und harmonisch angelegten Künstler steht Marco Basaiti (thätig um 1490—1521). Mag er auch zu den eigenartigeren und selbständigeren Künstlernaturen gehören, die dieses Jahrhundert in Venedig hervorgebracht hat, selbst höheren Zielen, als der Coneglianer zustreben: es findet sich dennoch in seinem Wesen eine Disharmonie von Wollen und Können, die seinen Werken grossen Abbruch thut. Auch in der Schilderung der Landschaft tritt diese Erscheinung deutlich zu Tage. Zwar widmet er sich ihr mit vielem Eifer und grossem Fleisse — mit Vorliebe wählt er Gegenstände, die eine breite Landschaftsbehandlung erlauben (Hieronymus, Berufung der Apostel Jacobus und Johannes) — aber es fehlt ihm die engere Fühlung mit der

Natur und die poetische Auffassung derselben, die bei Cima immer zum Durchbruch kommt.

Die künstlerische Entwicklung Basaiti's ist nicht ganz aufgeklärt[1]). Durch Alwise Vivarini, zu dem er im Schülerverhältnis stand[2]), wird seine Neigung zur landschaftlichen Darstellung nicht eben angeregt sein; so dürfte auch für ihn Giovanni Bellini dort, wo er nicht eigenen Neigungen folgt, Vorbild und Muster geworden sein. Es finden sich bei ihm die alten Motive dieses Künstlers, die Ebene Norditaliens mit ihren Ansiedelungen und den sie begrenzenden Gebirgszügen. (Berlin, Mus. 20); aber schon hier tritt die nüchterne Seite der Naturauffassung Basaiti's zu Tage. Während man sonst allgemein allem, was den Stempel prosaischer Alltäglichkeit trägt, aus dem Wege zu gehen suchte, hat er hier in der Ebene Felder und Wiesen, mithin die Bodenkultur der Menschen angedeutet.

In der Mehrzahl seiner landschaftlichen Kompositionen jedoch, und gerade in denen, die am meisten Beifall gefunden haben, geht Basaiti, wie Cima, seinen eigenen Weg. Sein Lieblingsmotiv ist ein breites, von hohen, schroffen Bergwänden eingeschlossenes Wasser, das sich im Vordergrunde seeartig ausbreitet[3]). Städte im Festlandscharakter, einzelne Kirchen, Kastelle, Landhäuser und Mühlen ziehen sich am schmalen Ufer hin, und sind bisweilen durch grosse, steinerne Brücken mit der gegenüberliegenden Seite verbunden; Burgen, Klöster und Kapellen liegen an den Abhängen oder auf der Höhe; im Hintergrunde aber steigen oft die Ketten des Hochgebirges recht bedeutend an (Akad., Berufung; S. Pietro di Castello, hl. Georg; München, Pinak., Beweinung[4]);

---

1) Selbst Morelli (Lermolieff, Kunstkritische Studien über ital. Malerei. Die Gallerien zu München u. Dresden 1891, p. 17) hat nicht gerade zur Aufkläruug beigetragen.

2) Crowe u. Cav. a. a. O. V, p. 273.

3) Allerdings lässt sich eine gewisse Aehnlichkeit mit der Landschaft der Mad. am See des Giov. Bellini's (Uffizien) nicht leugnen, der indess viele Verschiedenheiten gegenüberstehen.

4) In diesem Bilde eine vlämische Kopie nach Basaiti zu sehen, wie Morelli (Lermolieff, Kunstkrit. Studien etc. Die Gall. München u. Dresden p. 18) es will,

Wien, Belv., Berufung u. a.[1]). Im höchsten Grade ist diese enge Vereinigung von Gebirge und Wasser und das jenem oft fast unmittelbar entsteigende Gebirge originell und die Glaubwürdigkeit ihrer Wiedergabe so gross, dass man hierfür kaum ohne Vorbild in der Natur auskommt. Die nähere Umgebung Venedig bot es nicht; wohl aber zeigt die gegenüber liegende Küste des Adriatischen Meeres verwandte Scenerien, die vielleicht dem Künstler, da er von griechischen Eltern stammen soll, nicht unbekannt gewesen sein mögen[2]). Die illyrisch-dalmatinische Küste fällt in ihrem grössten Teile schroff zum Meere ab und ist mannigfach zerrissen; zahllose kleine und grosse Inseln lagern sich ihr vor, zahlreiche Buchten ziehen sich ins Innere hinein und erinnern durch ihre Schmalheit und Länge, ihre Eingrenzung durch hohe steile Berge und Felswände an die Fjorde Norwegens[3]). Von ihnen mag Basaiti zu seinen landschaftlichen Schöpfungen die Anregung empfangen haben; er entnahm ihnen dann den allgemeinen Aufbau der Scenerie, während er in den Einzelheiten und ihrem Reichtum, der zu jenen Gegenden nicht passt, mehr dem von Bellini ausgehenden Zeitgeschmacke folgt. So hat auch er, wie alle Zeitgenossen, eine Vorliebe für die Darstellung menschlicher Wohnungen innerhalb der Natur, ohne dass er es freilich, wie Cima, versteht, eine harmonische Vereinigung beider, wodurch sie erst ihre künstlerische Berechtigung empfangen, zu stande zu bringen. Noch deutlicher tritt diese Neigung in manchen anderen Werken seiner Hand her-

---

ist mir — wohl mit vielen anderen — unmöglich. An obiger Stelle kommt dies allerdings nicht in Betracht.

1) Die Berufungen der Apostel zeigen, dass es sich hier nicht um einen Fluss handelt. Auch Vasari (a. a. O. III, p. 647) spricht hier ausdrücklich von einem braccio di mare.

2) Vasari a. a. O. III, p. 646 lässt ihn in Venedig von griechischen Eltern geboren werden. Ridolfi (Le maraviglie dell' Arte. Padua 1835—37. I, p. 56) folgt einer andern Tradition, wenn er Friaul seine Heimat nennt. Lanzi (Storia pittorica dell' Italia 1825. III, p. 106) kombiniert beides. Der Name Basaiti spricht entschieden für die erstere Behauptung.

3) Abb. dieser Meeresarme im Globus, Illustr. Zeitschrift für Länder- und Völkerkunde, herausg. v. K. Andree. Bd. V, p. 327; VI, p. 237; XXVII, p. 228 ff.

vor. So zeigt eine Madonna (London, Nat.-Gall.[1]) eine hohe Burg auf einem am Rande der Ebene vor Bergketten gelegenen Hügel, so füllt im Gethsemane (Akad.) und Sebastian (Berlin, Mus.) ein naher Hügel, der ein mit breiten Mauermassen und festen, viereckigen Türmen bewahrtes Kastell trägt, als Hauptmotiv den Hintergrund.

Bei keinem Künstler dieser Zeit macht sich so, wie bei Basaiti, die Kahlheit der Landschaften, der Mangel an belebender Pflanzenwelt bemerkbar. Kahl sind die Abhänge der Berge, spärliche Gräser und Kräuter, zusammen mit Geröll bedecken oft schichtenweise den Boden im Vordergrunde, statt des Schmuckes von Busch und Baum zeigen sich dürres Geäst (Akad., Berufung) und Baumstümpfe (Murano, S. Pietro Maggiore, Himmelf. Mariae). Gilt es einmal wirklich, den belaubten Baum darzustellen, so fällt dieser auf durch die spärliche Zahl seiner Blätter (Akad., Gethsemane; Wien, Akad., Porträt) oder die schlanke, durchsichtige Krone (London, Nat.-Gall., Mad.). Hierin hat er die Muranesische Schulbildung nie völlig abzuschütteln vermocht. Oder wiederholte er nur die Kahlheit und Trockenheit des illyrisch-dalmatinischen Küstenlandes? Auch ist ihm als Landschaftsmaler ein grösserer Hang zum Phantastischen und Bizarren eigen, wie er den Künstlern Venedigs mit wenigen Ausnahmen immer fremd geblieben ist. Er findet in der Natur Gefallen an seltsamen Naturgebilden, wie ungewöhnlich gestalteten Felsen, deren Geschiebe er noch mit der grössten Genauigkeit darstellt (London, Nat.-Gall., Hieronymus), und manchen durch ihre Absonderlichkeit und Seltenheit auffallenden Gegenständen, wie einem von steiler Felsenwand aus Astwerk hergestellten Ausguck (Akad., Berufung); auch setzt er in seine Landschaften oft recht ungewöhnliche Staffage[2]). Ihm ist noch nicht die allgemeine, selbst im Unbedeutendsten ausgeprägte Schön-

1) Nach Morelli (Kunstkrit. Studien. Die Gall. München u. Dresden, p. 267) freilich von Catena, was wohl noch einer genaueren Prüfung bedarf. Basaiti ist nicht immer leicht zu erkennen, da er mehrere Phasen durchgemacht zu haben scheint. Die Landschaft indessen spricht hier mit aller Entschiedenheit für ihn.

2) So in der Madonna in London eine Schlange, die mit einem Adler kämpft, und Fettschwanzschafe, in der Berufung (Akad.) Badende, von denen sich einer das Hemd auszieht, im hl. Georg (S. Pietro di Castello) eine Herde im Wasser gerade unter einer Brücke u. dergl. m.

heit der Natur aufgegangen, er scheint ihr noch nicht nahe genug getreten zu sein.

Er hat es denn auch nicht immer verstanden, sie in voller Wahrheit wiederzugeben und von schematischer Auffassung[1]) zu befreien. Mag er auch für gewöhnlich in der Einzelbeobachtung auf der Höhe der Zeit stehen, in der Anordnung, dem Aufbau verrät sich nur zu oft die Hand des eigenmächtig gestaltenden Künstlers. Man hat nicht immer den Eindruck, als hätte er, wie Cima und Giovanni Bellini, bestimmte Scenerien bei seinen landschaftlichen Schöpfungen klar und bestimmt vor Augen gehabt. In ihrer Auffassung und Behandlung aber spielt neben einer gewissen, noch aus der Schule von Murano stammenden Härte, das malerische Element schon eine grosse Rolle. Er hat eine Vorliebe für die durch Luft- und Lichtstimmung erzeugte Vielfarbigkeit der Natur, wie sie in dem Masse wohl kaum bei einem anderen, seiner Entwicklung nach dem 15. Jahrh. angehörenden Künstler Venedigs zu Tage tritt. In seiner Berufung der Apostel (Akademie) ist durch den Sonnenuntergang die prächtigste Wirkung dieser Art erzielt. Hier färben sich die höchsten Kämme der hinteren Bergwände mit glühendem Golde, füllt sich der Himmel mit lichtem Glanze, indes in die Thäler schon blaue Schatten ziehen. Die blaue Tönung, die diese Landschaft beherrscht, und die wie eine Vorahnung Tizianischer Stimmungsbilder erscheint, wird bei ihm zum immer wiederholten Schema: blau sind die Thäler, blau Wasser und Himmel, in bläulichen Duft hüllt sich auch die Ferne. Die Anregung zu dieser Stimmungswiedergabe empfing auch Basaiti, dessen bedeutendste Werke schon dem 16. Jahrh. angehören, von den grossen Meistern des Cinquecento; in der Ausführung, die oft übertrieben erscheint (Akad., Berufung), bleibt er noch in den Grenzen des vorangegangenen Jahrhunderts. Die Stimmung wird noch nicht mit aller Konsequenz durchgeführt; sie durchdringt nicht alle Teile der Landschaft. Aber auch darin zeigt sich bei ihm die malerische Auffassung der Natur, dass er vielfach Felsencoulissen, wie Cima, mit dem er sich um ihre Er-

1) So im Hieronymus und in der Madonna der Londoner Nationalgallerie die stufenweise Anordnung des Vorder- und Mittelgrundes, die Wolken etc.

findung streiten mag, im Vordergrunde, sogar schon gleichmässig zu beiden Seiten (London, Nat.-Gall., Hieronymus), anbringt.

Basaiti ist es mit Unrecht zum Lobe angerechnet worden, dass er es wie keiner seiner Zeitgenossen verstanden hätte, die Gestalten des Vordergrundes mit der Landschaft zu verbinden[1]); man kann nur sagen, dass er eine grosse Geschicklichkeit in ihrer ungezwungenen Trennung entwickelte. Allerdings leben in seiner Phantasie die Heiligen vorwiegend in der freien Natur und verringert sich ihr Masstab zu Gunsten der landschaftlichen Schilderung; aber ein einheitliches Zusammenempfinden, wie bei den Künstlern des Cinquecento, wird man bei ihm nirgends entdecken. Nach dem Vorbilde der Madonna am See Bellini's (Florenz, Uffizien) lässt er die breite Schilderung der landschaftlichen Natur in jenen Werken, in denen sie eine grössere Bedeutung gewinnt, erst oberhalb der Köpfe seiner Vordergrundsfiguren ihren Anfang nehmen und füllt die Lücke zwischen ihnen durch eine flache, leere Ebene (London, Hieronymus; Murano, S. Pietro, Mariae Himmelfahrt; München, Beweinung), oder Wasserfläche aus (Akademie; Wien, Belv., Berufungen). Er schafft sich so nach dem Muster der Architekturdarstellungen eine flache Bühne, auf der er mit Bequemlichkeit seine Hauptgestalten anordnet und, wie in jenen, oft noch Staffagefiguren hinzufügt. Doch finden sich auch noch in seinen spätesten Darstellungen die übliche Schranke und die Fliesen (S. Pietro di Castello, hl. Petrus). Mit feinerem Verständnis weiss er dagegen im Gethsemane (Akademie) den eigentlichen Vorgang von den ihm anachronistisch zugesellten Heiligen zu sondern, indem er letztere vor dem Portikus aufstellt, durch den man auf die Landschaft und die zu ihr gehörenden Personen blickt. Die Architektur erscheint hier als gemalter Rahmen für das eigentliche Sujet, zu dem sie in der Berufung in Wien auch schliesslich in der That geworden ist[2]).

---

1) Zanotto, Pinacoteka della Academia Reale Veneta delle b. Arti. Fasc. 42 illustrat. 1834.

2) Nicht erwähnt wurde die interessante Landschaft des hl. Sebastian in der Sakristei von S. Maria della Salute, die Basaiti meistens zugeschrieben wird, da es mir unmöglich scheint, dass dieser die Landschaft, wie auch die männliche Akt-

Carpaccio.

Während Cima und Basaiti die durch Giovanni Bellini zur Ausbildung gelangte Landschaftsmalerei erweitern, übernimmt Carpaccio (thätig um 1480—1519) ausschliesslich die Weiterentwicklung der Architekturdarstellung, die bisher in Gentile Bellini ihren wichtigsten Förderer gefunden hatte. Mit diesem zusammen war er im Saal des grossen Rates im Dogenpalaste thätig gewesen; bald wird er vorwiegend mit umfangreichen Cyklen legendarischer Erzählungen, mit denen man damals in Venedig die Scuolen auszuschmücken liebte, beauftragt. In der Komposition der in den meisten Fällen architektonischen Hintergründe dieser Werke ging er von den Vorbildern aus, die er im Dogenpalaste täglich vor Augen gehabt hatte; aber er brachte in diesen bedeutenden Zweig der venezianischen Malerei eine neue Entwicklung, indem er vieles Altertümliche und Steife, von dem sich sein Meister noch nicht hatte befreien können, bei Seite warf.

Schon dadurch ward er zu Neuerungen angeregt, dass Gentile Bellini zum grössten Teil, und für uns heute ausschliesslich, auf dem Gebiete der realen Städteansicht thätig war, Carpaccio vor allem durch die in fremden, ihm unbekannten Gegenden und in vergangenen Zeiten spielenden Legenden sich zu der Schöpfung freier Phantasiegebilde veranlasst sah. Schon war man in dem realistisch denkenden und empfindenden Venedig, bei dem durch ausgedehnte Reisen der Kaufleute erweiterten geographischen Gesichtskreise nicht mehr naiv genug, um ohne Bedenken eine zeitlich oder örtlich entlegene Welt in die eigene Umgebung zu stellen. Der Künstler musste aus der Fülle seiner eigenen Beobachtungen und Eindrücke mit Hilfe phantasievoller Erfindungen und nach den Berichten seiner Landsleute, die jene oder verwandte Gegenden bereist hatten, sich neue Welten schaffen, in denen uns noch heute

---

figur, die zu den schönsten venezianischen dieser Zeit gehört, geschaffen haben kann. Auch Moschini, La chiesa e il seminario d. S. Maria della Salute. Venezia 1842 spricht schon seinen Zweifel hierüber aus.

offenbart wird, wie fremde Gegenden sich in der Phantasie damaliger Menschen ausmalten. Von selber ward er so auf das Gebiet der Phantastik gedrängt, die in manchem seiner Werke in einem für einen Venezianer ungewohnten Grade hervortritt.

Nur selten hat ihn der Gegenstand dazu geführt, Veduten seiner Vaterstadt zu geben; sein Markuslöwe (Dogenpalast) zeigt im Hintergrunde die Ansicht der Piazetta und des Dogenpalastes vom Meere aus gesehen, seine Heilung des Besessenen (Akademie) eine breite Schilderung des Canale grande mit seiner alten, hölzernen Rialtobrücke. In ihnen hat er sich, wie sein Lehrer, treu an das gegebene Vorbild gehalten und alle kleinen, interessanten Einzelheiten zu schildern nicht vergessen.

Man kann die frei erfundenen Hintergrundskompositionen Carpaccio's, da sich in ihnen menschliche Bauwerke meist innig mit der sie umgebenden Natur verbinden, als landschaftliche Architektur bezeichnen; der Architektur ist fast in allen Fällen die erste Stelle eingeräumt. Nicht gross mag der Vorrat persönlicher Erinnerungen und Eindrücke gewesen sein, aus dem der Künstler hierbei zu schöpfen vermochte; Carpaccio scheint sich fast immer in Venedig aufgehalten und wenig Reisen gemacht zu haben. Ob er Istrien, das als die Heimat seiner Eltern genannt wird [1]), selber besucht hat, ist nicht überliefert; doch macht es die Verwendung gewisser landschaftlicher Motive sehr wahrscheinlich. Schwerlich aber wird er, wie man gemeint hat [2]), Gentile Bellini auf seiner Reise in den Orient begleitet haben. Um so erstaunlicher ist es, mit welcher Leichtigkeit seine bewegliche Phantasie aus jenen wenigen, gleichartigen Motiven, die ihm zu Gebote standen, durch geschickte, geistreiche Kombinationen immer neue und eigenartige Scenerien zusammenzustellen wusste, so dass man die Armseligkeit und Wiederholung derselben kaum empfindet.

Als das bedeutendste Element tritt in diesen Kompositionen

1) P. G. Molmenti, Carpaccio e Tiepolo, Torino 1885, p. 57; von Stefani (Arch. veneto XXIX. 1885, p. 448) allerdings nicht ganz mit Unrecht bezweifelt.

2) Crowe u. Cav. a. a. O. V, p. 203. Die Gründe dagegen p. 72. Die orientalischen Trachten auf seinen Bildern beweisen nichts, da sie Gemeingut der venezianischen Malerei waren.

naturgemäss das venezianische auf. Die Umgebung, in der er sein Leben verbrachte, musste ihm bei seinem Schaffen vor allem vorschweben, musste namentlich für die Darstellung von Städten typisch werden. Das Wasser spielt daher eine grosse Rolle und bedingt oft den Charakter der Scenerie. Seine Städte liegen am Meere, die grünen Wassersfluten benetzen ihre Häuser, wie die Venedigs, ein Hafen schliesst sich ihnen an, in denen Schiffe ankern, ausgebessert und befrachtet werden, ein Leuchtturm winkt dem am Horizont auftauchenden Schiffe und schwimmende Forts[1]) bewachen den Eingang. (Beispiele i. d. Ursulalegende, Akad. und Georgslegende, S. Giorgio degli Schiavoni). Das Innere der Städte durchziehen enge Kanäle, steinerne Brücken führen hinüber, Korbgeflecht schützt den noch unbebauten Wiesengrund gegen die abspülende Brandung der Wogen. Die grossen, freien Plätze, auf denen oft die Ereignisse vor sich gehen, erinnern in den allgemeinen Zügen an den Markusplatz und seine Umgebung; ja man glaubt sich einmal auf die Piazetta und Riva degli Schiavoni versetzt und über die Lagunen nach dem feinen Strich des Lido hinüberzublicken (Akad. VIII, 10, Empfang d. engl. Gesandten bei Kg. Maurus). Auch zahllose Einzelheiten entnahm er der Lagunenstadt und streute sie über seine Kompositionen aus, unter denen besonders die alte hölzerne Rialtobrücke, die Säulen der Piazetta (Akad. S. VIII, 14) und das Colleonidenkmal (Brera, 288) auffallen.

Vor allem kommt auch in der Architektur der Bauwerke das venezianische Element zum Ausdrucke. Wie aber die Scenerien nur in ihren allgemeinen Zügen an die Lagunenstadt anklingen, wie die Einzelheiten, um ihren Ursprung zu verdecken, absichtlich umgestaltet werden[2]), so hat er auch sie nur selten Venedig unmittelbar entlehnt. Meist bringt seine Phantasie im Sinne der

1) Diese schwimmenden Befestigungen, die sich in der venezianischen Malerei häufiger wiederholen (z. B. Carpaccio, Dogenpalast, Markuslöwe u. Busato, Wien. Akad.) sind ebenfalls Venedig entnommen. Eine solche bewachte z. B. die Einfahrt vom Meer gegenüber S. Pietro di Castello. (Vgl. die Abb. von Venedig in G. Braun u. Hohenberg, Beschreibung und Contrafactur der vornehmsten Städte der Welt. Cölln 1574.)

2) So z. B. ist das Colleonidenkmal in Marmor übertragen und mit einer ganz anderen Basis versehen worden.

Renaissance freiere Schöpfungen hervor, in denen sich das architektonische Ideal seiner Zeit und seines Volkes besser als in den erhaltenen Monumenten enthüllt. Nur ist alles ins Grosse oder gar Kolossale übertragen. Carpaccio, obwohl vielleicht nicht in Venedig geboren, ist doch so sehr zum Venezianer geworden, dass er Teil nimmt an der dem venezianischen Volke eigenen, durch die Berührung mit dem Orient geweckten Freude an Entfaltung reicher Pracht und glänzenden Pompes, und diese teils in der Vorliebe für grosse Aufzüge und feierliche Ceremonien, teils in der glänzenden Umgebung, in die er die heiteren Lebensvorgänge seiner Legenden verlegt, zum Ausdruck bringt. Seine Bauten sind oft in ungewöhnlich grossen Dimensionen, denen gegenüber der Mensch nur winzig erscheint, gehalten und mit allem Luxus und Glanz, den seine Zeit ersinnen konnte, ausgestattet. Der Venezianer verrät sich hier wieder durch die allgemein verwandte Marmorinkrustration der Innen- und Aussenseite seiner Paläste, der künstlerische Enkel Jacopo Bellini's in den vielfach eingemauerten, die farbigen Wandflächen unterbrechenden antiken Reliefs, während in der Bevorzugung der Centralbauten, die er meist mit besonderem Nachdruck in den Mittelpunkt seiner Kompositionen stellt (Akad., Ursulalegende S. VIII, 10; S. Giorgo dgl. Sch., Georgslegende), wieder dem allgemeinen Ideale der Italiener dieser und vergangener Zeiten Tribut gezollt wird. So schafft sich Carpaccio eine Stadt prunkvoller Paläste, prächtiger Kirchen und hochragender Türme, neben denen die Wohnung des gemeinen Mannes ebenso wenig, wie das Ackerfeld in der Schilderung der freien Natur ihren Platz findet. Er ist hierin der Nachfolger Jacopo Bellini's, der Vorläufer Paolo Veronese's, nur dass jener sich noch in bescheideneren Grenzen hält, dieser, was hier geleistet ist, weit übertrifft Alle aber sind sie charakteristisch für die verfeinerte Gesellschaft der Renaissance, die in der Erreichung eines durch die Kunst erhöhten Lebensgenusses ihr höchstes Ziel erkannte.

Nur die Antike und die Renaissance, in der man diese wiedergefunden zu haben wähnte, schienen Carpaccio zu diesem Zwecke geeignet; auch der Venezianer verschmähte die Gotik, der sich die Italiener mit Widerstreben für einige Jahrhunderte unterworfen

hatten, um sie alsbald mit jahrhundertelanger Verachtung und bitterstem Hasse zu verfolgen[1]). Obwohl die gotischen Paläste, die heute noch der Lagunenstadt in ihrer verringerten Anzahl einen grossen Reiz verleihen, damals den Renaissancebauten an Zahl bei weitem überlegen waren, lässt sich kein einziger dieser Art in seinen idealen Städteansichten nachweisen, indes sich ein romanisches Haus gelegentlich dort findet (Akad. VIII, 10, Empf. d. engl. Gesandten)[2]). „Barbarisch“ erschien den Renaissancejüngern dieser Stil, und wo es galt, die Welt der Barbaren zu schildern, d. h. der Nordländer oder auch der Orientalen (Akad., Ursulacyklus; S. Giorgio degli Sch., Legende d. hl. Hieronymus u. d. hl. Georg) hat ihn Carpaccio ganz konsequent in freier Umbildung zur Anwendung gebracht. Echt Orientalisches lässt sich dagegen in der Architektur, selbst nicht einmal in den im Orient spielenden Legenden nachweisen, es sei denn, dass ihm in jenen schlanken Türmen mit Gallerien, luftigen Laternen und Kuppeln, bei deren Aufbau er seine Phantasie in voller Freiheit, selbst bis zur Ueberschreitung architektonischer Möglichkeit, walten lässt, die unklare Idee eines türkischen Minarets vorschwebte[3]). Wohl aber suchte er durch Palmen, fremdländische Tiere, die von Kaufleuten nach Venedig gebracht und so ihm gewiss bekannt wurden (S. Giorg. degli Sch., Hieronymuslegende), und orientalische Trachten diesen Darstellungen den wahren Charakter des Landes und Volkes, das sie darstellen sollten, zu verleihen. Es gewinnt überhaupt den Anschein und ist bei der realistisch-praktischen Denkweise der Venezianer nicht ganz unwahrscheinlich, als ob auch die übrigen venzianischen Maler dieser Zeit die wenigen orientalischen Motive, die sie kannten, ihren biblischen Schilderungen, selbst hl. Konversationen in der Ueberlegung, dass sie im Orient spielten, einfügten. In diesem Sinne pflanzten wohl Giov. Bellini (Vicenza, S. Corona Taufe; Brera. Predigt) und Cima (Dresden, Tempelg.)

1) Burckhardt a. a. O. p. 28.

2) Gelegentlich allerdings gotisches Detail, wie Zinnen auf den Häusern oder ein gotischer Fries und Zinnenkranz mit antiken Festons an einer Mauer (Akad. VIII. 23).

3) Sie tragen bisweilen sogar Halbmonde (S. Giorgio degli Schiavoni, Louvre, Stephanuslegende).

Palmen in ihre Landschaften rein oberitalienischen Charakters, und kleidete man seit Jacopo Bellini's Tagen die Staffagefiguren mit Vorliebe in die kleidsame Tracht des Orients[1]).

Wie aber Carpaccio gleich seinen Zeitgenossen nur geringe Bekanntschaft mit den orientalischen Gegenden verrät und seine Phantasie hier munter ihr Spiel treibt, so zeigt er sich auch im Ursulacyklus nur wenig mit den Ländern nördlich der Alpen, nicht einmal mit seinem weiteren Vaterlande vertraut. Köln, das nordische Künstler, wie Memling und Burgkmair[2]), schon einigermassen richtig anzudeuten wissen, ist für ihn noch eine im Binnenlande gelegene Stadt durchaus venezianischen Charakters; Rom, das Memling fast um dieselbe Zeit beinahe[3]) gänzlich aus seiner Phantasie heraus schildert, vermag auch Carpaccio nur nach Art alter Stadtansichten durch seine wichtigsten Monumente, den gewaltigen Bau der Engelsburg, der Trajanssäule und der Cestiuspyramide zu charakterisieren, indess die Umgebung noch ganz seiner Phantasie angehört. Er war wohl selber nie in Rom gewesen und sah sich daher gezwungen, diese Einzelheiten den Skizzen seines Lehrers, den Darstellungen im Dogenpalaste oder älteren Stadtansichten Roms zu entnehmen. Völlig aber gehört die Schilderung Englands im Ursulacyclus (Akad. VIII, 14) dem Reiche der Phantasie an. Vielleicht verführten ihn die Berichte venezianischer Kaufleute, die dieses Land in Handelsgeschäften besucht hatten, und von der Rauhheit desselben, die ja seit Tacitus' Zeiten den Südländer immer abgestossen hat, nicht genug zu erzählen wussten, dazu, sich diese

1) Wenn man Sandrarts Bericht trauen dürfte (Teutsche Akademie I, 2 p. 246), so hätte J. Scorel zuerst die Landschaft Palästinas in die religiösen Darstellungen eingeführt. Die erhaltenen Werke scheinen dies indessen nicht zu bestätigen. Wohl aber befinden sich im Museum zu Brüssel zwei wohl der Schule der Pourbus angehörende Tafeln mit Stifterporträts (No. 92), mit unverkennbar orientalischen Landschaften.

2) Vgl. Memling's bekannten Ursulacyklus in Brügge und Burgkmair's Martyrium der hl. Ursula in Dresden.

3) Bekanntlich will man in dem grossen romanischen Gebäude der „Ankunft der hl. Ursula in Rom" Anklänge an das Baptisterium des Laterans sehen. Dann könnte man auch in dem hohen zackigen Berg in der Ferne an den aus Horaz so bekannten Soracte denken.

Gegend als eine möglichst unfreundliche, selbst wilde auszumalen. Schroff hebt sich hier die steinige Küste aus dem Meere, phantastisch geformte, nackte Felsen, an die sich kaum einige kümmerliche Bäumchen anzuklammern vermögen, starren empor, ein aufgemauerter, dem Felsen abgerungener Weg führt hinauf zu einem einsamen Kirchlein. Die Stadt selber, die aus allen möglichen Einzelheiten zusammengesetzt ist und durch ihre Gedrängtheit im Vergleich zu anderen Städteansichten Carpaccio's einen wenig heiteren Eindruck macht, liegt hart am Wasser und ist mit starken Befestigungen, die sich den Abhang hinauf zu einem festen Kastell auf der Höhe ziehen, versehen. Unter ihnen fällt vor allem ein gewaltiges turmartiges Gebäude auf, das in seinen Formen an die Engelsburg Roms erinnert[1]).

Dass aber Carpaccio diesem Bilde wirklich den Charakter des Unfreundlichen und Rauhen verleihen wollte, lehrt seine grosse Verwandtschaft mit jener Landschaft, in der der Ritter Georg den Drachen erlegt (S. Giorgio degli Schiavoni). Mit verblüffendem Naturalismus ist hier der öde, felsige Vordergrund mit seinen kahlen Bäumen und seinem hohen, struppigen Grase geschildert, auf dem menschliche Leichname und Glieder, verfault und angenagt, von Molchen und Schlangen umkrochen, zerstreut umherliegen und von der unheimlich krassen Phantasie ihres Schöpfers, der selbst vor dem Hässlichen nicht zurückschreckt, zeugen. Im Hintergrunde steigen steile, graue Felsen mit überhängenden Partien, zackigen Graten und riesenhaftem Felsenthore auf und schliessen eine Meeresbucht ein, in der die Stadt der Königstochter liegt. Die Formen dieser steilen Felsenmassen erinnern an die Dolomitengebilde der Alpen, deren Kenntnis auch aus anderen Landschaften Carpaccio's hervorgeht[2]), die Idee einer Verbindung von Meer und felsigem Ufer entnahm auch er wohl der illyrisch-dalmatinischen Küste[3]), von der er ja vielleicht herstammte. Zwei Eindrücke verschmolz er so zu einem glücklichen, an seiner Stelle äusserst wirksamen Gesammtbilde.

---

1) Gilbert (a. a. O. p. 327) erschien diese Landschaft so fremdartig, dass er irrtümlich hier eine andere Hand vermutete.

2) Vgl. p. 75.

3) Letzteres nimmt auch Gilbert (a. a. O. p. 327) an.

In diesen letzten Wandgemälden tritt die Architektur schon in den Hintergrund. Reine Landschaften hat er jedoch auf diesem Gebiete nur selten gemalt. Seine beste Leistung dieser Art ist die von niedrigen Hügeln begrenzte Ebene im Martyrium der hl. Ursula (Akad. VIII, 27), in der vor allem die hohe Baumgruppe im Vordergrund und die sich am Abhange eines Hügels hinziehende Ortschaft recht charakteristisch wiedergegeben sind[1]. Auf seinen Altarbildern finden sie sich dagegen seltsamerweise in der Regel (S. Vitale, Berlin, Mus. Mad. 14; Wien, Belv., Christus); nur herrscht hier zu sehr die der Natürlichkeit der Erscheinung entgegenstehende Symmetrie vor, bei der wieder religiöse Beweggründe mitgespielt haben mögen. Die interessanteste Landschaft dieser Art auf einer gewiss sehr frühen Madonna mit Heiligen (Berlin, Mus. 14) zeigt den Eingang eines engen Alpenthales, das von phantastisch, zum Teil nadelförmig gebildeten Dolomitenwänden überragt wird. Das Motiv an sich, sowie die originellen Einzelheiten, mit denen sie angefüllt ist, vor allem die deutschen Fachwerkhäuser und eine mit Steinen beschwerte Alpenhütte, machen es nicht unwahrscheinlich, dass Carpaccio aus irgend einem Grunde[2] tiefer ins Gebirge eingedrungen ist und hier persönliche Beobachtungen gemacht hat; doch zeigt sich noch recht wenig wirkliches Verständnis für eine derartige Scenerie, an deren Schilderung seine Phantasie noch grossen Anteil hat. Weit besser ist sie ihm später in seinem Martyrium der Zehntausend (Akad. VII, 54, a. d. Jahre 1515) geglückt, wenn sich auch hier noch Wahrheit mit Dichtung vermischt[3].

Sonst steht er in der Beobachtung und Wiedergabe der Motive, die ihm als Venezianer geläufig waren, keinem seiner Zeitgenossen nach. Auch er erlebt den grossen Aufschwung der Land-

---

1) Auch von Vasari schon gelobt a. a. O. VI, p. 97.

2) Vielleicht infolge des Bildes, das Ridolfi (a. a. O. I, p. 67) von ihm in Pieve di Cadore erwähnt.

3) So ist z. B. phantastisch, ganz abgesehen von dem gewaltigen Felsenthore, die auf hohem, steilem Felsengipfel gelegene Burg, zu der eine Brücke über eine Schlucht in schwindelnder Höhe führt. Dasselbe Motiv bei Cima und dem Basaiti zugeschriebenen Sebastian in S. Maria della Salute. Vgl. p. 60 Anm. 3.

schaftsmalerei des Cinquecento und ist von ihm durchaus nicht unberührt geblieben. Während er für gewöhnlich, wie Gentile Bellini, die heitere Beleuchtung der Mittagszeit wiederzugeben sucht, ohne indess die glühenden Farben zutreffen, die ein moderner Künstler hierbei zu erreichen vermag, und nur bisweilen am Himmel den rötlichen Schein der untergehenden Sonne zeigt (S. Giorgio dgl. Sch., Kampf d. hl. Georg), wagt er sich später schon an die Wiedergabe von Stimmungen und ungewöhnlichen Naturerscheinungen. So schildert er in der Heilung des Besessenen das später von Aretino mit solcher Begeisterung beschriebene Schauspiel eines vom Canale grande aus genossenen Sonnenunterganges, bei dem vor allem der Kontrast der düsteren, schon im Schatten liegenden Häuserwand, gegen den lichterfüllten, von langen Wolken durchzogenen Himmel vorzüglich getroffen ist; so hält er sich — vielleicht zum ersten Male in der Kunst — in der Darstellung des Gebetes Christi in Gethsemane genau an die Erzählung der Evangelien, indem er diesen Vorgang in das Dunkel der Nacht verlegt (S. Giorgio degli Sch.); so lässt er im Martyrium der Zehntausend (Akad.), wie Tizian und Giorgione es zuerst thaten, auch die Naturgewalten in das menschliche Drama mächtig mit eingreifen. Aus düsteren Gewitterwolken zuckt hier der Blitz zur Erde nieder, er knickt die kahle Spitze eines Baumes und schlägt dem dort gefesselten Märtyrer blutige Wunden. Zugleich erhebt sich der Gewittersturm, des Märtyrers Lendenschurz flattert im Winde, die vollen Bäume biegen sich zur Seite; kaum vermag der Krieger die vom Winde gefasste Fahne zu halten, die ihn mit seinem Pferde umzureissen droht. Darin aber verrät sich die noch nicht völlig einheitliche Auffassung dieses Künstlers, dass durch die Mitte der Sturm rast, indess vorn und hinten die Natur in Ruhe verharrt.

Während Carpaccio derartige Versuche den Anregungen der Cinquecentisten verdankt, bleibt es sein Verdienst, die Anordnung seiner architektonisch-landschaftlichen Hintergründe wesentlich vervollkommnet zu haben [1]). Die grosse, ebene Bühne, auf die seine

1) Dass diese Neuerungen Carpaccio's Verdienst sind und nicht etwa den untergegangenen Werken Gent. Bellini's entstammen, lehrt ein Blick auf das letzte Werk des letzteren in der Brera.

Vorgänger durch die freien, geräumigen Plätze Venedigs geführt worden waren, behält er bei, wie sie denn noch das ganze folgende Jahrhundert in Gebrauch blieb. Sie zerfällt in den Vordergrund, auf dem sich der zu schildernde Vorgang abspielt, den flachen meist mit Staffagefiguren angefüllten, oft mit Steinplatten bedeckten Mittelgrund und den aufsteigenden, aus Architektur und Landschaft sich zusammensetzenden Hintergrund, die alle, scharf von einander abgesetzt, durch wagerechte Linien leicht zu begrenzen sind. Eine Vermittlung derselben, eine seitliche Begrenzung durch senkrecht zur Bildfläche gestellte, nach hinten zu sich verkürzende Häuserfluchten findet fast niemals statt; dafür erscheinen, als eigenartige Neuerung, die im Mittel- und Hintergrunde immer parallel zur Fläche des Bildes und in verschieden grossen Abständen coulissenartig aufgestellten Bauwerke, die je mehr sie sich vom Beschauer entfernen, desto weiter zur Mitte vorspringen, so dass sie den Blick in die Tiefe mehr und mehr verengen, um schliesslich nur noch ein Stück Fernsicht oder ein die ganze Anlage als eigentlicher Mittelpunkt beherrschendes Centralgebäude zu zeigen. Diese Anordnung, die durch die ebene Bühne und die Seitencoulissen eine unverkennbare Aehnlichkeit mit unserer modernen Theaterbühne zeigt, beseitigt die Steifheit und Eintönigkeit der sich scharf verkürzenden Gebäudereihen, durch die noch die Bellinis ihre Bühne seitlich begrenzten. Wunderbar aber ist es, dass Carpaccio nicht dazu gelangt, diese Seitencoulissen nach dem Muster Cima's und Basaiti's zum Kontraste für die dahinter liegenden Gründe zu verwenden.

Auch dadurch wird die Steifheit der Anordnung des Architekturstückes früheren Stils wesentlich gemildert, dass die Distanz des Beschauers von den Gegenständen erweitert, der Horizont wieder ungefähr in der Höhe des menschlichen Auges angenommen und mit der Symmetrie gebrochen wird, indem weder die Komposition sich immer regelmässig von oder zur Mitte aufbaut, noch der Standpunkt gerade in der Mittelachse liegt. Nur in seinen Altarbildern findet sie, wie schon erwähnt, in einer Art von religiösem Archaismus noch ihre volle Anwendung. In diesen auch werden Figuren und Landschaft noch immer durch die alten, bekannten Trennungs-

mittel von einander geschieden. In seinen Legendenbildern fehlen diese dagegen naturgemäss; aber die Schilderung des Hauptvorganges beschränkt sich auf den Vordergrund, wo sie sich, wie bei Gentile Bellini, reliefartig von einer Seite zur anderen zieht. Um jedoch die nach altem Brauche anachronistisch auf einer Leinwand vereinigten verschiedenen Episoden wenigstens äusserlich von einander zu trennen, werden Fahnenstangen, Architekturen u. dergl. (Ursulacyklus) errichtet, oder Carpaccio erfindet einmal, wie im Martyrium der Zehntausend (Akad.), einen wunderlich phantastischen Felsenbogen gewaltigster Dimension, auf dessen Gipfel die für ihren Glauben im Vordergrunde Gestorbenen von Engeln im Himmel willkommen geheissen werden, während man durch das weite Felsenthor hindurch in der Ferne ihre Niederlage, die Ursache ihres Leidens erblickt. Wie immer aber bewegen sich mit grosser Freiheit und voller Ungeniertheit die stets reichlich vertretenen Staffagefiguren, in denen er ein treues Bild des Lebens und Treibens der vornehmen Welt seiner Zeit bietet, in der Natur. Sie tummeln sich auf der freien Bühne, schauen von Balkonen, Gallerien und Türmen den Vorgängen zu, und dringen selbst, als Bettler, alte Frauen u. dergl. (Berlin, Mus. 23), in den Vordergrund; ja, in der Heilung des Besessenen (Akad.) wird die Schilderung des mit Gondeln reich belebten Kanales zur Hauptsache, indess der eigentliche Vorgang am Rande des Bildes unter einer kleinen Loggia sich abspielt und nur wenig hervortritt.[1])

Die übrigen Venezianer des 15. Jahrhunderts.

Hand in Hand mit der Entwicklung der Landschaftsmalerei der venezianischen Kunst wird auch beim Publikum das Interesse und Verständnis für dieselbe gewachsen sein; wenigstens spricht hierfür der Umstand, dass auch die Künstler zweiten und

1) Wegen dieser freien Auffassung scheint es mir sehr unwahrscheinlich, dass dieses Werk, wie Zanotto, Pinacotheca Veneta. Fasc. 34, ohne Beweis behauptet, schon im Jahre 1494 gemalt ist.

dritten Ranges, denen immer Mode und Geschmack zur Richtschnur ihres künstlerischen Schaffens wird, mit allem Eifer sich derselben widmen. Es wird die Schilderung der landschaftlichen Natur hier zum Gemeingute der Kunst, der selbst die älteste und festgefügteste Tradition nichts anzuhaben vermag. Nicht alle Künstler indes scheinen die Natur mit eigenen Augen betrachtet zu haben; manche von ihnen werden, indem sie in der Landschaft nur eine dekorative Ausfüllung des Hintergrundes sehen, und sich mehr dem Studium der Werke ihrer bedeutenden Zeitgenossen, als dem der Natur selber hingeben, um einen Ausdruck Lionardo's zu gebrauchen, „Enkel der Natur", die schon in Zeichnung, Farbe und Gesamtauffassung zeigen, wie fremd sie dieser gegenüberstehen. Allgemein aber wird es üblich, für verwandte Gegenstände verwandte Motive nach den Vorbildern der tonangebenden Meister zu verwenden. Neues kommt nur selten noch hinzu, da meist die schöpferische Begabung fehlt, und Venedigs Umkreis fast alle brauchbaren Motive bereits hergeliehen hat; es findet dann in der Neuheit und Eigenart des Sujets meist seine Erklärung.

In den legendarischen Erzählungen, die eine viel bedeutendere Rolle in der venezianischen Malerei gespielt haben werden, als es uns heute nach den erhaltenen Werken scheinen mag, und an deren Darstellung mehr oder weniger alle Künstler dieser Zeit teilnahmen, bleiben Gentile Bellini und Carpaccio bis ins 16. Jahrh. hinein die oftmals wiederholten Muster. Die wunderbare Anlage des Markusplatzes, den schon Petrarca senza pari nannte, vor Augen, hatten sie in dem Wunsche, ihren Wesen zugleich die günstigste und herrlichste Umgebung zu schaffen, wie von selbst das Ideal eines Renaissanceplatzes gefunden, das nicht mehr zu überbieten war. Seine Anordnung drang auch in die venezianische Plastik[1]) ein, scheint auf die umbrische Malerei ihren Reflex geworfen zu haben[2])

1) So auf einem Relief, darstellend, wie der hl. Marcus den Schuster Ananias heilt (Campo S. Toma No. 2857).

2) Das Charakteristische dieser Anordnung, das man schon bei Gent. Bellini findet oder in seinen untergegangenen Werken hätte finden können: die Grösse und Freiheit, das rechteckige Format des Platzes und die Betonung der Mitte durch ein bedeutendes Gebäude, selbst eines Centralbaues, findet sich in so verwandter Weise

und taucht selbst in den Werken nordischer Meister wieder auf[1]).

In den Madonnen und heiligen Konversationen dagegen, die in der venezianischen Malerei eine so bedeutende Stellung einnehmen, werden die landschaftlichen Kompositionen gleichartiger Werke Giovanni Bellini's mit mehr oder weniger Freiheit in allen Phasen ihrer Entwicklung unzählige Male wiederholt. Sein Anfangsmotiv, das er von seinem Vater übernahm, die weite, flache hochüberschaute Ebene mit den fernen sanften Bergzügen findet schon gleichzeitig Nachahmung und wird auch bisweilen am Ende des Jahrhunderts noch wiedergegeben (S. Simeone, Catena, Dreieinigkeit; S. Maria Formosa, Pietro da Messina, Mad.). Die Schule von Murano (Bart. Vivarini, Akad. Mus. Corr. 12, Altartafel v. J. 1475; Bergamo, Lochis-Carr. Mad.) und selbst Alvise Vivarini ist kaum darüber hinausgekommen (S. Giorgio in Bragora, Mad.; Auferstehung Christi). Doch begnügen sich auch diese Künstler, ihr Vorbild, die oberitalienische Ebene, als einfache, wenig belebte Fläche darzustellen, ohne ihren reichen Anbau auch nur anzudeuten; denn eine grossangelegte Kunst hasst immer die von Menschenhand ent-

---

bei Perugino (z. B. Rom, Cap. Sixt.; Caen, Sposalizio) und Pinturicchio (Siena, Libreria), dass an einen Zusammenhang wohl gedacht werden kann, ein Zufall kaum anzunehmen ist. Man vergleiche nur mit ihnen die architektonischen Hintergründe der Florentiner bis zu dieser Zeit! Wer der gebende Teil hier war, bleibt kaum zweifelhaft, wenn man bedenkt, dass eigentlich nur der Markusplatz zu dieser Anordnung führen konnte. Wenn es auch nicht bekannt ist, dass die beiden umbrischen Künstler die Lagunenstadt betreten haben — Perugino hat indess vielleicht ein Bild für die Scuola di S. Giov. Ev. geliefert —, so ist dieses auch nicht bei Ghirlandajo überliefert, und doch zeigt eine seiner Anbetungen (Uffizien 1295) im Hintergrunde eine überraschend getreue Wiedergabe Venedigs, das Schulbild einer Madonna (Louvre 1367) die Ansicht des Markusplatze vom Meere aus. Eine Vermittlung durch Pläne etc. ist hier nicht denkbar.

1) Das erste Beispiel dieser Art, das mir unzweifelhaft zu sein scheint, ist der grosse Marktplatz in Dirk Bout's „Sybille mit dem Kaiser Augustus“ (Frankfurt, Städelsches Institut). Vielleicht war ein venezianisches Bild durch den Handel nach den Niederlanden gekommen und wurde hier von ihm gesehen. Aus späterer Zeit und durch überlieferte Reisen erklärlich sind Burgkmair's Esther (München, Pin.), Bartel Beham's Auflegung des Kreuzes (München, Pin.) und Tischplatte (Louvre, Kopie im Berliner Kunstgewerbemuseum zu nennen).

stellte Natur[1]). Bald aber finden diejenigen Landschaften Bellini's, in denen die Bergketten den Charakter der Scenerie bedingen, und die wegen ihrer vorwiegenden Höhenentfaltung sich besser als jene zur Füllung des Hintergrundes, zum Abschluss der Komposition eigneten, die allgemeinste Nachahmung. Sie sind am Ende des Quatrocento die am meisten in der venezianischen Malerei verwandten Motive, und man darf in ihnen, da sie sich vorzugsweise auf religiösen Bildern finden, diejenige landschaftliche Natur erkennen, die dieser Zeit als Idealbild vorschwebte. Unter ihnen dürften die Darstellungen Bissolo's (Mus. Corr., S. IX. 57, Convers. S. Zaccaria, Darstell. i. T.) und Diana's (Akad., S. II. 47; IX. 31) allen übrigen an schlichter Auffassung und naturgetreuer Wiedergabe voranstehen. Das Innere des Gebirges wird hingegen nur selten wiedergegeben, da es den meisten Künstlern dieser Zeit wohl unbekannt und unsympathisch geblieben ist. Bisweilen finden sich Nachahmungen des Lieblingsmotives Basaiti's (Akad., S. VIII, 31; Fr. d. S. Croce, Nolimetangere; S. Marziliano, Mad.), einmal vielleicht auch ein Flussthal im Gebirge, das vielleicht in dem sich bei Klausen oder Franzensfeste verengenden Thale der Etsch sein ursprüngliches, mit vielen willkürlichen Zusätzen geschmücktes Vorbild hat, jedenfalls aber auf einer persönlichen Beobachtung solcher Scenerien beruht. Ist es ein Zufall, dass gerade diese Landschaft dem durch die Alpen nach Deutschland hinaufgewanderten Jacopo de' Barbari zugeschrieben wird? (Berlin, 26 A, Mad.).

Das Meer, das schon die Hauptmeister der venezianischen Schule nur selten und fast nur in den Legendendarstellungen wiedergegeben hatten, findet auch bei diesen Künstlern nur eine spärliche Verwendung. Es könnte seltsam erscheinen, dass man allgemein in Venedig, wo man im übrigen für seine landschaftliche Umgebung ein so offenes Auge besass, dem Meere, von dem man rings umgeben war, das in der Gewohnheit des Lebens einen so wichtigen Faktor ausmachte, so wenig Aufmerksamkeit geschenkt

1) Vgl. Goethe, Künstlerische Behandlung landsch. Gegenstände (Ausgabe Hempel XXVIII, p. 882).

hat; doch war dasselbe wegen seiner endlosen, eintönigen Flächenausdehnung und seines Mangels an Höhe wenig zum Abschlusse der Hintergründe geeignet und wurde gerade deshalb von den grossen Meistern meist vermieden. Abgesehen von Kompositionen, die sich an die Motive der führenden Künstler halten, wie die Verbindung von felsiger Küste mit dem Meere auf Bildern Busato's (Akad., S. P. VI, 21; Wien, Akad.) an diejenigen Cima's oder Carpaccio's, wird es ganz selten in Madonnen (Verona, Z. II, 122. Cima gen.) in seiner ganzen bis zum Horizonte sich erstreckenden Ausdehnung oder, wie man es, begrenzt von den fernen Alpenketten, von Venedig aus bei klarem Wetter nach Norden zu sehen kann, in freier Weise wiedergegeben (Padua, Gall., Inventarnummer 1273; Bergamo, Gall. Carrara 148); auch findet sich einmal auf einer Verkündigung die Aussicht auf einige venezianische Inseln, den Lido und das von einigen Schiffen befahrene Meer (Bergamo, Gall. Carrara 70; Fr. di S. Croce), einer der ersten Fälle (1504), in denen die nächste Umgebung Venedigs in ein Bild religiösen Inhalts dringt, und zugleich dadurch charakteristisch, dass ein Ausländer, ein Bergameske, sich zur Darstellung eines solchen Motives verleiten lässt. Von grösserer Bedeutung aber ist es, dass Venedig und das Meer am häufigsten auf den Bildnissen der Venezianer anzutreffen ist. Wie sie in den Darstellungen des Markuslöwen gern durch das Wasser den Charakter der durch ihn symbolisierten Lagunenstadt angedeutet sahen, so wünschten sie sich selber im Angesichte des Meeres, das gleichsam ihr Ein und Alles war, dargestellt, ein eigenartiges Zusammenempfinden von Mensch und Umgebung, das im folgenden Jahrhundert noch mehr zur Geltung kam (Padua, Gall. 140; Bergamo, Gall. Lochis 164; Verona, Gall. Z. II, 94). Das wichtigste Beispiel dieser Art ist das Bildnis des Dogen Loredan, von der Hand Catena's (Bergamo, Gall. Lochis-Carrara), in dem eine Kirche mit Cypressen auf einer Insel, der schmale Streif des Lido und darüber die Meeresfläche den Hintergrund ausmachen. Fast immer erhielt das Wasser die tiefgrüne Farbe der Lagunen, die auch in der Regel den Flüssen zu teil ward; doch reizte auch schon das tiefe Blau, das jenes bei heiterem Wetter, den Himmel wiederspiegelnd, annimmt (Padua, Gall. 140; Verona, II, 94).

Daneben findet sich bei diesen untergeordneten Meistern noch manche andere originelle Wiedergabe dieses von den führenden Künstlern noch nicht genügend verwandten Motives. So zeigt ein Christophorus (Akad., S. Pallad. 22) einen in das Meer mit breiter Mündung sich ergiessenden Fluss, der von den Bergen herabkommt; eine Madonna in Wien (Belvedere) einen Meeresarm, der an den Bosporus[1]) gemahnt, und eine Beschneidung Bissolo's (Akad.) über einer flachen, mit Ortschaften und Buschwerk besetzten Küste, aus der sich kahle, den Dünen des Lido verwandte Hügel sanft erheben, die See und fernes, in grauen Duft gehülltes Gebirge, eine Landschaft, zu deren Schöpfung Natur und Phantasie gemeinsam beigetragen haben. An Istriens Küste und speziell an die Bucht von Triest wird man durch eine grosse Landschaft Catena's erinnert (S. Maria Mater Domini, hl. Christina a. d. Jahre 1520), in der er das von Giorgione zuerst verwandte Motiv des weiten, auf einer Seite von steilem, gebirgigem Ufer eingefassten Meeres wiederholt; jedenfalls findet sich gerade da, wo sich heute auf vorspringender Küste die hochgelegene und weithin sichtbare Kirche Pirano's zeigt, auch auf dem Bilde ein grosses, freilich tiefgelegenes Kirchengebäude[2]). Sizilien aber und vielleicht der Blick von den Höhen hinter Messina auf die Südspitze der italienischen Halbinsel[3]) mag in den Landschaften der Krucifixe Antonello da Messina's, den einzigen, in denen er sich selbständig zeigt[4]) und seines Heimatlandes sich erinnert, wiederkehren, die von der Höhe

---

1) Schäffer a. a. O. p. 261.

2) Täusche ich mich nicht, so hat hier Catena, da er von der Kirche und dem Campanile am Horizonte nur den oberen Teil sichtbar macht, die bekannte Erscheinung wiedergeben wollen, dass durch die Krümmung der Erdoberfläche die fernen Gegenstände zuerst in ihrem unteren Teile verschwinden. Einem Venezianer liegt diese in jener Zeit gewiss einzig dastehende Beobachtung näher, als irgend jemand anders, da er sie leicht beim Heraufkommen oder Verschwinden seiner Flotten vom Markusturme aus machen konnte.

3) Frizzoni a. a. O. p. 321.

4) Sonst abhängig von Giov. Bellini (Berlin. Mus. Mad.; Wien. Belv. Leichnam Christi), von Carpaccio und Mantegna (Dresden. Gall. Sebastian); letzterem entnimmt er für dieses Bild den Thorbogen des Martyriums des hl. Christophorus (Padua Eremitani).

Golgatha's herab, über Ebene und Hügel den Blick auf das Meer und den Saum einer fernen Küste schweifen lassen (Antwerpen, Mus.; London, Nat.-Gall.; Florenz, Gall. Corsini). Das wichtigste Zeugnis indes für die eingehende Beobachtung, die der Venezianer sich selber und seiner Stadt schenkte, ist die grosse, in Holz geschnittene Ansicht der Lagunenstadt Jacopo de' Barbari's, ein „Mittelding zwischen einem horizontal projizierten Plan und einer aus idealem Prospekt konstruierten Vedute", das bedeutendste Werk dieser Art, das die venezianische, überhaupt die gesamte Kunst bis dahin hervorgebracht hat[1]). Mit grossem Fleisse ist hier die Stadt bis in ihre kleinsten Kleinigkeiten gewissenhaft wiedergegeben, das Meer in seiner Bewegung und Ruhe, selbst mit seinen Untiefen dargestellt und in dem gut verkürzten Küstensaume und Gebirge, bei dem die ausdrückliche Betonung des Thaleinganges von Seravalle auf seine Bedeutung für Venedig und seinen Handel hinweist, der Scenerie der richtige Abschluss gegeben. Es ist ein Triumph des Realismus der venezianischen Malerei.

So ward schon im Quattrocento alles, was sich rings um Venedig dem Auge bot und die Lagunenstadt seltst in die Kunst aufgenommen und mit reicher Abwechslung dargestellt. Aber ebensowenig, wie man für gewöhnlich durch eigene Phantastik, die dem Venezianer, dem Italiener[2]) so fern wie irgend etwas lag, das Bild der Natur verschönern zu müssen glaubte, hat man sich auch in den landschaftlichen Hintergründen an die Zufälligkeit der Natur gehalten und Veduten geben wollen. Die landschaftliche Natur in der allgemeinen Schönheit ihrer wahren Erscheinung, gleichviel, ob sie die Umgebung Venedigs war oder nicht, nur die Welt an sich und, wie sie wirklich ist, sollte dargestellt werden; nur war dem Venezianer eben keine andere so bekannt, wie die seiner Heimat. So gab man in der Regel ein umfangreiches, hochüberblicktes Stück der Erde, füllte es mit mannigfachen Einzel-

1) Lippmann, Der italienische Holzschnitt im XV. Jahrh. (Jahrb. d. kgl preuss. Kunstsamml. V.) p 202.

2) Botticelli und Lionardo sind nur Ausnahmen von der allgemeinen Regel, vgl. Janitschek a. a. O. p. 37.

heiten und setzte es unter einen heiteren Himmel und in das Licht eines hellen Tages, dass auch alles zur vollen Geltung käme. Es giebt einige Landschaften um die Wende des Jahrhunderts, da man, im Besitz des technischen Rüstzeuges, an der Darstellung der Landschaft keine Schwierigkeit mehr fand, die fast wie eine Musterkarte alles dessen, was die venezianische Landschaftsmalerei bis dahin geleistet hat, erscheinen (Akad., Rocco Marconi, Beweinung; Wien, Belv. Vorrat Mad. um 1500; Padua, Gall. No. 86). Zugleich aber gewinnt es den Anschein, da man dem Abbilde der Natur fast niemals eine künstlerische Abrundung zu teil werden lässt, vielmehr mit einer unleugbaren Härte Sachen und Wesen vom Bilderrande abschneiden lässt[1]), als wolle man in einer Art makrokosmischen Naturauffassung diese nur als einen Ausschnitt der allumfassenden Natur, als einen kleinen Teil eines unendlichen Ganzen, den man wie zufällig durch einen Rahmen erblicke, aufgefasst wissen[2]). Der Mensch aber und seine Behausung geben sich überall als Mittelpunkt der Welt, die man schildert, kund. Ohne Staffagefiguren, ohne irgend welche Häuser zeigt sich kaum eine Landschaft dieser Zeit. Da ja die reine, von Menschenhand noch nicht getrübte Natur, die Wildnis oder Einöde in Italien, dem Lande einer tausendfachen Kultur, seltener als anderswo, für den Venezianer nur im Innern des gemiedenen Gebirges, noch anzutreffen war, so blieb sie ihm noch ein Geheimnis und ging ihr Reiz ihm noch nicht auf[3]).

---

1) Man sehe sich hieraufhin die Legendenbilder Gent. Bellini's und Carpaccio's an.

2) Dieselbe Auffassung der Natur zeigen die flandrischen Landschaften dieser Zeit, vgl. die treffliche Schilderung derselben in Eisenmann's Biographie Quentin Massy's (Dohme, Kunst u. Künstler I, p. 28).

3) In der Litteratur zeigen sich die ersten Spuren eines derartigen Verständnisses schon bei Petrarca, der in der Stille der Einsamkeit des Waldes sich der „Wonne der Wehmut" hingiebt, während Dante noch eine solche Stätte ein Ort des Schreckens gewesen war:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura,
Che la diritta via era smarrita.
Ahi quanto, a dir qual'era, è cosa dura

Spricht sich aber hierin auch das innigste Zusammenempfinden von Natur und Mensch aus, so sind die Künstler dieser Zeit dennoch nicht dazu gelangt, auch die Gestalten des Vordergrundes mit der Landschaft enger zu vereinen; es fehlte ihnen noch die Einheit der Auffassung, um sie in die Natur, statt vor dieselbe zu stellen. Alle Mittel der Trennung, welche die grossen Meister erdacht haben, werden bis tief ins 16. Jahrhundert hinübergenommen, der Hintergrund bisweilen selbst im Widerspruch zum Inhalte des Bildes komponiert. Als krasses Beispiel zeigt ein Tod des Petrus Martyr. (London, Nat.-Gall.[1]) im nahen Walde Holzfäller unbekümmert bei ihrer Arbeit, indes nur wenige Schritte entfernt der Heilige und sein Gefährte von Mördern meuchlings angefallen werden. So bleibt die Landschaft noch ein „Bild im Bilde", ohne sich indessen schon emanzipieren zu können[2]).

Questa selva selvaggia ed aspra e forte
Che nel pensier rinnova la paura. Inf. I, 1.

In Venedig enthielt wohl zuerst Polifilos Hypnerotomachia (1499) derartige durch Holzschnitte illustrierte Schilderungen. (Vgl. A. Ilg, Ueber den kunsthistorischen Wert d. Hypnerotomachia d. Polifili 1872.) In den quattrocentistischen Darstellungen des hl. Hieronymus in der Wüste findet sich dagegen noch nie eine völlige Einsamkeit wiedergegeben. Vgl die betreffenden Darstellungen Cima's, Carpaccio's und Basaiti's.

1) Giov. Bellini genannt. Schon von Frizzoni a. a. O. p. 320 bestritten. Mir scheint es ein in starker Anlehnung an Carpaccio's geschaffenes Werk Basaiti's zu sein. Wie sehr übrigens Vorbilder in der venezianischen Malerei nachwirkten, zeigt sich darin, dass sich gerade bei diesem Gegenstande derselbe Fehler noch im 16. Jahrh. wiederholt (Lotto. Alzano, S. Pietro M. u. Cariano, Lond. Nat.-Gall.).

2) Gänzlich unbegründeter Weise wird ein wirkliches Landschaftsbild der Nat.-Gall. in London (No. 1198) der venezianischen Schule zugeschrieben. Nichts ist in ihm venezianisch! Dieses für die Geschichte der Landschaftsmalerei überaus wichtige Bild dürfte wohl der holländischen Malerei nach 1500 angehören. Die erste, mir bekannt gewordene, noch kaum beachtete wirkliche Landschaft in Italien ist auf glasierte Terracotta gemalt und befindet sich am Brunnen der Sakristei von S. Maria Novella in Florenz, den Giov. della Robbia 1497 arbeitete. In der umbrischen Schule werden die Stadtansichten alla maniera fiamminga (Vasari a. a. O. III, 498), mit denen Pinturicchio zur Zeit Innocenz' VIII. dessen Villa Belvedere schmückte, die ersten Beispiele sein. Vielleicht aber waren es nicht Landschaften in unserem Sinne. Vgl. Schmarsow, Pinturicchio in Rom Speemann 1882, p. 93.

Die Wiedergabe aller dieser Landschaftsschilderungen erfolgt am Ende des Quattrocento mit einem Realismus der Naturbeobachtung, wie ihn keine andere Schule Italiens in dieser Zeit aufzuweisen hat. Dies war das Ideal, dem man vom Anbeginn des Jahrhunderts, da sich die landschaftliche Natur mit ihrem Zauber den Augen des künstlerisch beanlagten Menschen zu erschliessen begann, mit allen Kräften zugestrebt war und das man nun infolge der die freie Beobachtung erleichternden Lage Venedigs erreichte. Auch sonst erkennt man deutlich, wie viel der Venezianer den Eigenheiten der Lage und des Klimas seiner Heimat zu verdanken hat. Mögen immerhin das zeichnerische und das malerische Prinzip der Darstellung sich hier noch im Gleichgewichte halten, mag selbst die landschaftliche Natur oft genug den architektonischen Gesetzen der Symmetrie sich unterwerfen: es zeigt sich doch schon eine durch die Freiheit der Umschau und die Fernsicht derselben geförderte koloristische Auffassung der Natur, wie sie in dieser Zeit einzig dasteht. Mit grosser Gewandtheit ist hier vor allem in den besseren Leistungen die Luftperspektive mit ihren zarten Nüancen, dem bläulichen Duft der Ferne dargestellt, der Landschaft bisweilen ein bräunlich spätsommerlicher oder herbstlicher Ton oder jene graue, nebelige Stimmung verliehen, in die sich Venedig, wie jede am Meere gelegene Stadt, so oft hüllt (Beispiele bei Bissolo, Antonello d. Mess.); ja, man gelangt hier sogar bisweilen zu einer völligen Abstraktion der Einzelheiten und einseitigerer Betonung der malerisch-dekorativen Wirkung (Mus. Corr. X. 43; Schule G. Bellini's; Murano, S. Donato, Sebastiano, Mad.; ferner die meisten Landschaften Catena's), wie man denn mit Recht auf eine gewisse flächenhafte Erscheinung vieler venezianischer Landschaften hingewiesen hat[1]. Auch der Himmel und seine Wolkengebilde, die ja in Venedig besonders leicht zu beobachten waren, sind oft mit grosser Vollendung wiedergegeben; selten hat man es verstanden, sein tiefes Blau, die leise Abtönung zum Horizonte und den Kontrast der im Sonnenschein leuchtenden

---

Interessant ist auch die Notiz bei Condivi (Leben d. Michel Angelo. Quellenschr. für Kunstgesch. p. 11), dass Ghirlandajo ein Skizzenbuch mit Landschaften besass.

1) Ruskin a. a. O. II, p. 186.

weissen Wolken, wie diese Venezianer, zu treffen, mögen immerhin auch manche derselben, die, als geballte Haufen im blauen Aether schwimmend, nur zur Belebung und Füllung der Leere des Himmels dienen und in dieser Weise für die venezianische Kunst fast typisch werden, unnatürlich und manieriert erscheinen[1]. In seiner vollen Klarheit hat man dagegen den Himmel hier seltener als irgendwo dargestellt, da ja am Meere die Atmosphäre in der Regel von Dünsten und Wolken erfüllt ist[2].

Zur eingehenden Schilderung einer bestimmten Beleuchtung und konsequenten Durchführung einer Stimmung, mithin zur subjektiven Auffassung der Natur, hat es indessen diese ganze Zeit trotz ihrer aufmerksamen Beobachtung von selbst noch nicht gebracht. Erst als das Cinquecento in diesem Teile ihres Wesens ihre höchste Schönheit, ihre tiefste Bedeutung für den Menschen erkannte, greifen auch sie dieses Moment der Naturschilderung mit allem Eifer auf (z. B. Bissolo, Catena), ohne indes, Giov. Bellini ausgenommen, die Quattrocentisten verleugnen zu können: Die Stimmung erscheint bei ihnen immer nur als Nebenmoment, als Zugabe, nicht als ein das ganze Abbild der Natur durchdringender und bedingender Faktor.

Ebenso wenig war es dieser Generation beschieden, da die Inselstadt nur wenig Grün umschloss, da das Meer Venedig vom Festlande trennte, die sandigen Inseln, wie alles, was dem Meere entsteigt und seinen Winden und Wogen ausgesetzt ist, nur spärlich bewachsen waren, in der Darstellung der Pflanzenwelt zur Vollendung zu gelangen und die Landschaft durch diese zu beleben. Zwar finden sich schon einige Darstellungen des Waldes[3]

1) Doch glaube ich, dass Ruskin (a. a. O. I, p. 230) zu wenig mit den Wolkenbildungen Italiens vertraut ist und zu sehr vom englischen Standpunkte aus urteilt, wenn er meint, dass alle Venezianer, selbst Tizian mit eingeschlossen, die Wolken niemals richtig aufgefasst hätten.

2) Man vergleiche damit nur einmal die umbrischen Landschaftsschilderungen mit der unendlichen Durchsichtigkeit ihres Himmelsgewölbes. Auch darin zeigt sich der Venezianer, dass er schon früh die Spiegelung im Wasser wiedergiebt.

3) Ueber die Landschaften sowie den Wald in der Hypnerotomachia vgl. A. Ilg a. a. O. p. 95 ff.

(Akad. S. Pall 20, Previtali [?] Flucht; London, Nat.-Gall., Giov. Bellini [?] Petrus Martyr.); aber sie zeigen nur in ihrer Auffassung, die noch immer nicht über ein ziemlich regelmässiges Beisammensein einzelner Bäume hinauskommt, wie fremd ihren Urhebern im Grunde genommen seine Erscheinung noch war. So steht die Kahlheit aller dieser Landschaften in grossem Kontrast zu den Schöpfungen des folgenden Jahrhunderts, das in dem Pflanzenkleid der Erde ihren schönsten Schmuck sah.

Das Cinquecento.

(Die subjectiv-idealistische Wiedergabe der Natur.)

Giorgione.

Das 16. Jahrhundert brachte die Erfüllung dessen, was die christliche Kunst bisher erstrebte. Das Trecento hatte den abstrakten Gedankeninhalt der christlichen Welt in schlichter Verständlichkeit auszudrücken, das Quattrocento mit seinem an der Antike genährten Realismus der konkreten Wirklichkeit zu nähern gesucht; dem Cinquecento endlich war es beschieden, beides, Inhalt und Form, zu einem mächtig gesteigerten Ganzen zu vereinen, in welchem die christliche Kunst ihr Grösstes und Erhabenstes aller Zeiten hervorgebracht zu haben scheint.

Lionardo war der gottbegnadete Künstler, dem auf dem Gebiete der Malerei zu diesem Ziele die Führerschaft verliehen war; er wusste die Kunst mit neuem, frisch pulsierendem Leben zu erfüllen, das Leben selber in grosse Formen zu kleiden. Sein mächtiges Beispiel wirkte bahnbrechend für die Kunst in Florenz, drang in die übrigen Schulen Italiens ein und legte den Grund zu ihrer Vollendung. Allein die Lagunenstadt ging, wie immer, ihren eigenen Weg: der Lionardo Venedigs wurde Giorgione.

Aber das Quattrocento hatte auch die Grenzen des Kunstgebietes erweitert. Gegenüber dem ewigen Gedankenkreise der christlichen Welt, in deren Verkörperung das Trecento noch völlig aufgegangen war, ist jetzt auch die tote Vergangenheit des Altertums und die lebendige, aber flüchtige Gegenwart in die Kunst eingedrungen; Geschichte und Mythos auf der einen Seite, lebendige und tote Natur auf der anderen hatten ihre Darstellung ge-

funden. Sie wurden jetzt in gleicher Weise durch den aufwärtsstrebenden Strom der Zeit zur höchsten Vollkommenheit erhoben. Daher auch dieses Jahrhundert es erst begriff, dass die Natur an sich noch kein Kunstwerk ist, dass sie es erst in dem Auge, in der Seele des Menschen werde.

Auch auf diesem Gebiete sind Lionardo und Giorgione die führenden Künstler geworden. Aber wie in der Weise ihres Wirkens eine grosse Verschiedenheit lag, so war auch ihr Erfolg ein anderer. Während der florentiner Denker und Forscher, wie er gleichsam in nervöser Hast das ganze Gebiet menschlichen Wissens und Könnens zu umfassen strebte, auch die gesamte Erscheinungswelt in den Kreis seiner Beobachtung zog, aber dennoch, da er reichlich so viel durch theoretische wie praktische Belehrung zu wirken suchte, der Schilderung der Natur kaum eine grössere Bedeutung zu verleihen, ja nicht einmal selber Mustergiltiges hierin zu schaffen vermochte, hat der seines inneren Dranges kaum bewusste Venezianer eine Reihe bedeutender, von tiefstem Naturgefühl und wunderbarer Empfänglichkeit für neue Reize zeugender Landschaftsbilder seinen Zeitgenossen als leuchtendes Beispiel vor Augen gestellt und, da die Praxis stets der Theorie gegenüber im Vorteil ist, der venezianischen Landschaftsmalerei, die ja ihr vorläufiges Ziel erreicht zu haben schien, neue, viel verheissende Bahnen eröffnet.

Giorgione (1477—1510) war durch seine künstlerische Individualität mehr als irgend jemand zu dieser That geeignet. Er wurde, indem er, dem Zuge seines Herzens folgend, sich zuerst mit aller Entschiedenheit dem neuerworbenen Stoffgebiete, der Welt der Gegenwart und der Vergangenheit, zuwandte und an die Stelle alter, heiliger Ueberlieferung die eigene, wandelbare Persönlichkeit setzte, der erste moderne Künstler, unter dessen Händen sich die bisher religiöse Kunst in eine profane verwandelte. So musste auch die Darstellung der landschaftlichen Natur für ihn eine grössere Bedeutung gewinnen und konnte er zuerst in ihr der eigenen, rein menschlichen Persönlichkeit zum Ausdruck verhelfen. Aber diese war dessen wert. Wie in manchem, der in Venedig geboren oder dorthin gezogen war, zeigte sich auch in ihm eine

eigenartige Verquickung von Realismus und Idealismus. Er war ein entschieden zur Sinnlichkeit neigender Mensch; aber es war nicht die Sinnlichkeit derberer Natur; sie empfing durch die Poesie seiner Empfindung ihre Weihe[1]). So wandte er sich auch der sinnlich wahrnehmbaren Welt mit ganzer Seele zu, aber er ging nicht auf in ihrer Trivialität. Wie er das nackte Weib um seiner selbst willen zuerst unter den Venezianern darstellte, aber über dieses einen göttlichen, von jeglichem niedrigen Gedanken befreienden Adel goss, den selbst Tizian nicht wieder erreichte, so gefiel ihm auch an der landschaftlichen Natur nicht die Allgemeinheit ihrer Erscheinung, mit der sich noch das Quattrocento zufriedengab; ihn entzückten vor allem die sinnlichen Reize derselben, die in der Harmonie der Linien, und für ihn, den Venezianer, vor allem der Farben bestanden; sie dienten ihm dazu, in den durch sie erzeugten Stimmungen die menschlichen Empfindungen zum Ausdruck zu bringen; aber auch sie hat er zu steigern und zu veredeln gesucht.

Zwischen der wilden Scenerie des Hochlandes und der weiten Fläche des Meeres, in der fruchtbaren Ebene des Po, in der Marca Trevisana, die schon vor alters „amorosa“ genannt wurde[2]), liegt Castelfranco, der Geburtsort Giorgione's. Noch stehen als Zeugen seiner Zeit, da hier der berühmte Condottiere Tuzio Costanzo seinen glänzenden Hof hielt, die hohen, nach Art römischer castra im Geviert errichteten, gewaltigen Mauer- und Turmruinen, von dichtem Weinlaube und kühn emporkletterndem Epheu malerisch umrankt, um deren Böschung sich der abgeleitete Lauf des Musone, zum Teil von hohen, prächtigen Ulmen beschattet, herumzieht, so in der Vereinigung von Menschen- und Naturwerk ein lieblich anheimelndes Bild gewährend, wie man es nicht alle Tage in Italien zu sehen bekommt. Längst ist die Stadt aus den Thoren herausgedrungen und breitet sich im Freien aus. Vielleicht mag hier zu seiner Zeit noch unbebautes, wildwüchsiges, von Busch und Baum durchsetztes

1) Man denke nur an die Verse auf der Rückwand seiner Madonna in Castelfranco (Crowe u. Cav. V, p. 168), an die Legende seines Todes (Crowe etc. p. 199) und zugleich an den Inhalt seiner Bilder selbst.

2) M. Thausing, Wiener Kunstbriefe. Leipzig 1884, p. 347.

Land sich befunden haben [1]), oder es begann hier schon damals das reiche Kulturland, das heute sich meilenweit vom Meere bis zu den Alpen ausdehnt. Dort aber am Rande der Berge zieht sich nach Osten noch heute ein reiches, schattiges Waldland, der bosco reale, zum breiten Laufe der Piave hin, indes mehr westlich, auf der Höhe und weithin sichtbar, das alte Städtchen Asolo thront, in welchem damals die Königin von Cypern im Glanze eines prächtigen Hofstaates verschwundene Macht und Grösse zu vergessen suchte. Es ist eine gesegnete Gegend, voller Heiterkeit und Anmut; nirgends geht die Landschaft ins Grossartige und Erhabene; selbst die Ketten der Berge im Norden, die meist die Hitze des Tages in bläulichen Duft hüllt, zeigen nicht die schroffen Zacken der Dolomitenkegel, noch die blendenden Firne ewigen Schnees. So muss Giorgione den traulichen Frieden, der seine Umgebung durchzog, empfunden haben, wenn er die Mauern seiner Vaterstadt verliess; er mag in ihm den Wiederhall seiner Seele entdeckt, oder von ihm den lyrischen Grundton seines Charakters empfangen haben. Gewiss kam er mit einem lebhaft entwickelten Naturgefühl am Ende des 15. Jahrhunderts nach Venedig und ergriff freudig in der Schule Giov. Bellini's, in der er bereits ein frohes Erfassen der Natur, ein eifriges Bestreben, ihrer im Bilde gerecht zu werden, vorfand, die Gelegenheit, dieses auch in der Kunst zum Ausdruck zu bringen.

Aber schon in den Landschaften seiner Jugendwerke [2]), der Kindheit Mosis und dem Urteil Salomonis (Florenz, Uffizien 621 und 630) offenbart sich ein selbständiger Geist, der die Natur mit anderen Augen, als seine Vorgänger, anschaut. Zwar sind noch Vorder- und Hintergrund durch Böschungen und Buschwerk von einander getrennt und zieht sich die Figurenkomposition in reliefartigem Streifen von einer Seite zur anderen; aber schon fällt das Verhältnis zwischen Natur und Menschen sehr zu Gunsten der ersteren aus, und spricht sich in der ungewohnten Verwendung eines

1) So die Ansicht Crowe u. Cav. (a. a. O. VI, p. 157), die mir nicht sehr wahrscheinlich scheint.

2) Sie werden allgemein noch ins 15. Jahrhundert gesetzt.

rein landschaftlichen Hintergrundes in legendarischen Bildern die Freude an seiner Darstellung aus. Auch dürfte er in den Motiven an den Blick von Castelfranco aus nach Norden gedacht und in manchen ungewöhnlichen Einzelheiten, wie in jener mit einer Arkadenvorhalle versehenen Kirche, an die sich ein Kloster und ein ummauerter Garten anschliesst (630), und in dem See mit buschbekränzten Ufern (621), manche ihm liebgewordene Erinnerung seiner Heimat verwertet haben. Alle Zeitgenossen aber übertrifft er in der Wiedergabe des Reinmalerischen und der Gesamtwirkung der Natur, indem er sich nicht bei der Schilderung der Einzelheiten lange aufhält und alle harten Kontraste durch Harmonie der Töne zu vereinen sucht. Um aber den zarten Duft der Ferne, der für einen Anfänger schon recht gut gelungen ist, zu erhöhen, lässt er im Anschluss an Cima und Basaiti einerseits aus der schon tief gestimmten Hecke und Böschung, die Vorder- und Mittelgrund trennen, an einer Seite dichte Baumpartien, die mit ihren dunklen, geschlossenen Massen zum Hintergrunde einen wirksamen Gegensatz abgeben, anderseits im Mittelgrunde, selbst auf die Gefahr hin, die Wahrscheinlichkeit der Scenerie zu stören, einen Felsenabhang coulissenartig vorspringen (630).

Mit grosser Kühnheit wagt hier ein Anfänger, was alte Praktiker der Kunst bisher meist vermieden hatten: Bäume und Büsche im Vordergrund zur Darstellung zu bringen. Freilich ist dieser Versuch noch nicht unbedingt geglückt. Die Formen derselben erscheinen zu massig und schwer, die Farben zu hart und bräunlich; in der technischen Behandlung aber, die nicht die einzelnen Blätter wiederzugeben sucht, vielmehr den Baum, ohne schematisch zu werden, in seine Wipfel zerlegt und durch helle Tupfen auf dunklem Grunde den Baumschlag flüchtig andeutet, sowie in dem Versuche durch verschieden getöntes Braun die dichte Gruppe zu lösen, zeigt sich auch hier die koloristische Richtung seiner Naturbeobachtung.[1]) Eigentümlich jedoch ist es, dass er die festen, ausgezackten Umrisse der Baumkronen mit einer schmalen, durchsich-

1) Merkwürdiger Weise zeigt eine Berufung der Apostel in Padua (Gall. 153) hinsichtlich dieser Bäume die auffallendste Verwandtschaft.

tigen Lasurschicht umgiebt und die Zweige und das Laub der im Mittelgrunde auf einem Felsen wachsenden Büsche verwischt (630). Hatte er vielleicht die sogenannte Irradiation, bei welcher vermöge eines Vorganges auf der Netzhaut das Licht eines hellen Hintergrundes in die Konturen eines davor befindlichen dunklen Gegenstandes dringt, in der Praxis beobachtet?[1])

In nichts aber offenbart sich der Fortschritt der malerischen Auffassung der landschaftlichen Natur deutlicher, als in der Beobachtung des Lichtes und seiner Wirkungen am Himmel und auf der Erde, die der Natur Leben, Farbe und Stimmung verleiht. Giorgione ist der erste, der diesen seine ganze Teilnahme zuwendet; die Stimmung wird bereits in diesen Jugendwerken ein wesentlicher und für die Erscheinung der Natur unentbehrlicher Faktor. In der Kindheit Mosis (621) sendet die Sonne, die nicht mehr hoch am leuchtenden Himmel stehen kann, ihr volles warmes Licht in Streifen über die Natur; schon überziehen Schatten die Ebene; der See beginnt sich in Dunkel zu hüllen, indes die Häuser an seinem Rande noch aus dem Grün ihrer Umgebung hervorleuchten, das Gebirge mit seinen sanften Linien in der vollen Glut der Nachmittagssonne liegt und von seinem Abhang ein fernes Haus schimmernd herüberwinkt. Wie wenn die Sonne durch Wolkenrisse hindurchdringt, erhellen im Urteil Salomonis (630) scharfe Streiflichter die dunkler gestimmte Landschaft, heben manches, wie jenen fernen Ort auf der Bergeshöhe, bei dem man an Asolo denken könnte, aus seiner Umgebung heraus und hüllen andere Partieen in tiefen Schatten, so einen wirkungsvollen Wechsel von hell und dunkel bewirkend.[2])

Mannigfach klebt alte Ueberlieferung noch an diesen von einer

---

1) Giorgione hat überhaupt sehr auf die komplizierten Wirkungen des Lichtes geachtet, vgl. p. 99. Die Erscheinung der Irradiation war übrigens auch schon Lionardo bekannt. Vgl. Lionardo da Vinci, Das Buch von der Malerei. Ausgabe von H. Ludwig (No. 441, p 218 [Quellenschr. f. Kunstgesch.' XVIII. Bd.]). Ueberhaupt zeigen beide Künstler grosse Verwandtschaft in der Art und dem Umfange ihrer Naturbeobachtung.

2) Ganz verwandt scheint Giorgione's Anbetung der Sammlung Beaumont (London) zu sein. Vgl. Crowe u. Cav. a. a. O. VI, p. 182.

frischen, originellen Auffassung durchdrungenen landschaftlichen Darstellungen; schon das folgende Werk, die Madonna in Castelfranco, die wohl dem Anfange des 16. Jahrhunderts angehört, ist völlig die Schöpfung einer neuen Zeit. Ohne Bedenken sind hier auf einem Altarbilde grossen Stils heilige Personen unmittelbar unter den freien Himmel, wenn auch noch auf die typischen Fliesen und vor die Schranken gestellt, und atmen die Luft einer Landschaft, deren Motiv an sich schon neu ist. Von erhöhtem Standpunkte aus blickt man über den grünen Wiesenplan des gewiss hoch zu denkenden Ufers auf die ruhige, bis zum fernen Horizonte sich ausdehnende Fläche des Meeres, das auf der rechten Seite von felsiger, buchtenreicher, sich in die Tiefe hineinziehender Küste begrenzt wird. Ein mit hohen Steinhäusern[1]) und einem hölzernen Turm bebauter Hügel zur Linken, und Buschwerk und Bäume zur Rechten engen zu beiden Seiten den Ausblick in die Ferne ein und setzen ohne Zwang die landschaftliche Komposition in Einklang mit der Symmetrie der Gestalten im Vordergrunde. Es ist hier an die Stelle des zum Festland blickenden Insulaners der vom Festland zum Meere schauende Bewohner der Ebene getreten. Das Motiv selber aber wird wohl, wenn überhaupt, an der Küste Istriens sein ursprüngliches Vorbild haben.

Zarte Harmonie der Farben eint diese glatte, bläulichgrüne Meeresfläche mit der fernen, duftumflossenen Felsenküste und dem krystallklaren Himmelsgewölbe, das nur in seinem unteren Teile in orangenfarbigen Tönen spielt; sie wird noch kräftig hervorgehoben durch den dunklen Kontrast der Büsche und Bäume des Wiesenplanes, die sich in feinen Konturen vom hellen Himmel lösen. Es scheint die Stimmung des Morgens zu sein; alles atmet die tiefe schweigende Ruhe, in der auch die Heiligen träumerisch versunken sind; zwei Ritter haben sich inmitten dieser schönen Natur niedergelassen; kein Lüftchen regt sich; nur in weiter Höhe zieht ein Seevogel seine Kreise; aber schon türmt sich in der Ferne eine graue Wolkenwand auf und droht den heiligen Frieden zu stören.

Bereits in diesem Werke offenbart sich die Individualität seines

1) Zum Teil denselben, wie im Urteil Salomonis, vgl. p. 94.

Schöpfers, die dem Charakter seiner Heimat entspricht. Giorgione, obwohl der Bahnbrecher einer neuen Zeit, war nicht energischen, kraftvollen Sinnes, wie er sonst solchen Naturen eigen zu sein pflegt; Weichheit des Gemüts, Sanftheit der Empfindung und eine poetische, nicht ganz von Melancholie[1]) freie Schwärmerei sind die ihm eigenen Züge, die sich in allen seinen Werken verraten[2]). So geht er nicht auf die Schöpfung grossartiger, monumentaler Natursceneriееn aus; einfache Motive, die nur in sich und in ihrer Vereinigung ihren Reiz haben, und weite, die träumerische Sehnsucht des Menschen herausfordernde Fernblicke, in idyllischer Ruhe und schlichter Einfachheit gegeben, entsprechen seinen Neigungen. Sie erscheinen in dem reichsten, anmutigsten Schmucke, den die Natur ihnen zu verleihen vermag: in dem der Pflanzenwelt, die nun zum wichtigen Elemente der Naturschilderung wird.

Mit wachsender Bedeutung der Landschaft steigern sich alle diese Eigenarten in den folgenden Werken. Während die Geburt des Paris (Budapest. Gall.)[3]) über hügeligem, mit Häusern bebautem, von Herden beweidetem Terrain wiederum den Fernblick über das von steiler Küste eingeschlossene Meer zeigt, bietet die sogenannte „Familie des Giorgione“ (Pal. Giovanelli) ein beschränktes, in sich abgeschlossenes Landschaftsbild dar. Durch die Lichtung dichter Baum- und Buschgruppen, die sich malerisch mit Häusern und antiken Trümmern mischen, erschliesst sich die Aussicht auf ein aus der Tiefe hervorkommendes, breites Gewässer, auf dessen Uferböschung eine Ortschaft mit Türmen und Kuppeln aus dem Grün herausschaut. Eine lange, leichtgekrümmte Holzbrücke führt quer über das tiefblaue Wasser, das vorne sich ver-

1) Kugler, Handbuch d. Gesch. d. Malerei. 3. Aufl. 1867. II, p. 297.

2) Schon deswegen muss man ihm den „Sturm“ in der Akademie zu Venedig (S. XIV, 2) absprechen, wie es bereits vielfach geschehen ist.

3) Die Bestimmung dieses Bildes von seiten Morelli's hat, was nicht sehr bekannt geworden zu sein scheint, und auch von ihm selber in seiner letzten Auflage der Gallerien Münchens und Dresdens nicht erwähnt worden ist, durch den Stich van der Kessel's in Teniers' Theatrum pictorum, auf den zuerst M. Thausing (Neue Freie Presse 1882, Morgenblatt, 24. Okt.) hinwies, seine volle Bestätigung gefunden. Die Landschaft indessen ist hier im Stich, wie immer, sehr ungenau wiedergegeben.

engt und durch den frischen, sonnigen Wiesenplan des Vordergrundes in Kaskaden hindurchrieselt. Hier in dem lauschigen, von der Welt geschiedenen Winkel hat sich jenes Paar, das uns heute in seiner Erscheinung und seinem Beisammensein so rätselhaft erscheint, zusammengefunden. Tiefe Stille herrscht auch hier, die zarten Kronen der Bäume bewegt kein Windhauch, in voller Klarheit spiegelt sich das Ufer in der glatten Wasserfläche, heiter spielt die Sonne vorn auf dem grünen Rasen und leuchtet von den hellen Mauern der Häuser wieder; nur in der Ferne und weit noch aus unserem Bereiche zuckt aus schwerer, bleigrauer Wolke ein Blitzstrahl hernieder. In keinem Werke hat Giorgione sich so, wie hier, an die Scenerie seiner Heimat gehalten: unschwer erkennt man die unmittelbare Umgebung des Kastells mit seinem breiten Graben und seinem reichen Buschwerke[1]) wieder.

Von der Ebene fort führt das Bild der „Astrologen“ (Wien, Belv.) ungewohnterweise ins Bergland, aber nicht in die wilde Scenerie des Hochgebirges; aus dem Schatten des Waldes zwischen breiten, mit Gestrüpp und Wurzelwerk durchwachsenen Felsen und kahlen, mit Buschwerk untersetzten Baumstämmen hindurch schweift der Blick über einige flache Hügelrücken, in deren Thälern Mühlen und ein schlanker Kirchturm aus dem Grün hervorschauen, zu dem fernen, tiefblauen Berge, der diese Höhen überragt, eine Landschaft, wie er sie nur wenige Stunden nördlich von Castelfranco am Rande der Alpen kennen lernen konnte. Noch ist es Dämmerung, aber soeben steigt die glühende Sonnenscheibe über dem Hügelsaum empor und beginnt die Natur in ihren höheren Punkten aufzuhellen, indes die Tiefen und der Vordergrund noch im Dunkel verharren. Auf dem felsigen Boden hier, über den ein Weg herunterzuführen scheint, befinden sich die drei Gestalten, die dem Bilde den Namen verliehen haben.

Nicht mehr genügte es bei diesen Landschaften, die Motive

1) Da die Sammlung Giovanelli in Venedig noch immer schwer zugänglich ist, so gelang es mir nicht, dieses Bild selber zu sehen. Meine Kenntnis desselben verdanke ich Reproduktionen, den Besprechungen in unserer Litteratur, sowie den an Ort und Stelle gemachten Aufzeichnungen des Herrn Dir. Prof. K. Woermann, für dessen bereitwillige Ueberlassung ich ihm zu grossem Danke verpflichtet bin.

allein zu nennen; die Stimmung ist mit ihnen zur unzertrennlichen Einheit verschmolzen. Erst aus ihnen erkennt man völlig, dass es Giorgione in der Wiedergabe der Natur nicht auf die Ausführung ihres komplizierten Formenwesens und den Reichtum des Gegenständlichen ankam, dass er sie vielmehr in ihren tiefsten Tiefen zu erfassen suchte. Es sind schon schwierige Probleme, die er sich in der Darstellung des Blitzstrahles und des feurigen Sonnenballes stellte, die fast die Grenzen der Kunst überschreiten; aber er verlegte jenen in die Ferne, indes er die Glut dieser durch den Duft des Morgens zu mildern suchte. Ueberhaupt scheint Giorgione, bei seiner eingehenden Beobachtung des Lichts, eine gewisse Vorliebe für schwierige Lichtprobleme gewonnen zu haben. Gern stellte er den Reflex auf den Rüstungen seiner Ritter dar, im klaren Wasser machte er Fische, Pflanzen und dergl. am Grunde sichtbar[1]); er zuerst hat auch die Nacht mit ihren Lichterscheinungen wiedergegeben. Er malte eine von Lampenlicht beleuchtete Genrescene[2]) und schilderte als erster mehrfach[3]) die Reize einer Mondnacht, die jedes für Natur empfängliche Herz in südlichen Landen doppelt bezaubern müssen. Da aber alle derartige Schöpfungen verloren gegangen zu sein scheinen, so lässt sich über die Vollkommenheit ihrer Darstellung nichts sagen.

Die grösste Bedeutung der uns erhaltenen Werke seiner letzten Zeit liegt aber darin, dass in ihnen zum erstenmale in der venezianischen und überhaupt italienischen Kunst Natur und Menschen in ihrem Beisammensein als etwas durchaus Zusammengehöriges nicht nur empfunden, sondern auch ausgedrückt sind. Hier findet sich keine Schranke, noch Hecke mehr, die Vorn und Hinten gewaltsam trennt. Hier leben die Menschen in der freien Natur, atmen ihre Luft und geniessen ihr Licht. Es mag geringfügig erscheinen,

1) Lomazzo, Trattato dell' architettura, pittura e scultura. (Rom. 1844) II, p. 443.

2) Ridolfi a. a. O. I, p. 129.

3) Nicht weniger als drei Darstellungen dieser Art werden erwähnt, vgl. Notizie d'opere del disegno etc. p. 63 und Arch. storico dell Arte I. p. 47 In der deutschen Kunst war Gerard David (vgl. Kämmerer a. a. O. p. 58) in dieser Beziehung der erste.

ist aber doch für die ganze Auffassung sehr bezeichnend, dass in der „Familie“ die sitzende Frau zum Teil von einem Busche verdeckt wird. So haben denn schon seine Zeitgenossen den Unterschied dieser Bilder gegenüber den früheren wohl erkannt und sie, wohl als die ersten, „Landschaften“ (paesi) genannt.[1]) Ob er aber schon solche in unserem Sinne gemalt oder auch nur gezeichnet[2]) hat, ist völlig ungewiss und auch kaum anzunehmen.

Darin aber ist der Ausfluss des modernen Menschentums, das Giorgione zuerst als Künstler verkörpert, zu erkennen, dass in diesen Werken beide Teile auch innerlich mit einander in Verbindung treten[3]). Wie er selber in seinem Innern die Einwirkung der Natur auf sein Gemüt empfunden, wie er selber in ihr den Wiederhall seiner Gefühle entdeckt haben mag, so sollten auch die Geschöpfe seiner Phantasie von der gleichen Stimmung, wie die sie umgebende Natur, durchdrungen sein. Es gehörte hierzu eine verfeinerte Empfindung, ein reicheres Gemütsleben und vor allem ein freieres Sichselbstbefragen, wie es erst diesem Künstler, dem die Natur nicht mehr ein Konglomerat toter Objekte war, zu teil wurde. So steht der Italiener in dieser Hinsicht weit über dem deutschen Landschaftsmaler Dürer. Daher, irrt man sich nicht gänzlich in dem Verständnis der „Familie des Giorgione“, sondern ahnt man hierin mit Recht ein gemaltes Bekenntnis des Künstlers, so mag im Zwiespalt der Natur, die vorn noch im heiteren Sonnenscheine glänzt, indem von ferne das Ungewitter schon heranzieht, die eigenartige Beziehung dieser Menschenkinder, die zu einander zu gehören scheinen und doch so fremd sich gegenüber stehen, angedeutet sein[4]). Im Bild der „Astrologen“ hingegen dürfte man, wenn man mit Recht, wie es neuerdings

1) Notizie d'opere del disegno (p. 65 u. 80).

2) Alles, was hier über die bekannten venezianischen Federzeichnungen landschaftlichen Inhaltes gesagt wird, möge vorläufig ohne Beweis hingenommen werden. Ich gedenke ihn, der eine Abhandlung für sich erfordert, in nächster Zeit an anderer Stelle zu führen.

3) Bis in die neueste Zeit ist irrtümlicher Weise das Verdienst dieses Fortschrittes Tizian zuerteilt worden. Vgl. z. B. Burckhardt, Cicerone p. 850.

4) Crowe u. Cav. a. a. O. p. 175.

einmal ausgesprochen ist[1]), darin die Vertreter der antiken, mittelalterlichen und Renaissance-Philosophie erblickt, in der soeben aufgehenden Sonne die neu aufkommende Philosophie, „die Leuchte alles Wissens“, erkennen, die nur der jüngste unter ihnen aufmerksam beachtet, indes verständnislos die älteren ihr den Rücken zuwenden. In gleichem Sinne hüllte er, da Finsternis den Menschen mehr als Tageshelligkeit zum tiefen Sinnen und Grübeln verleitet, den büssenden Hieronymus in das Dunkel der Nacht[2]). Hier ist die Stimmung der Natur überall zum wesentlichen, ja erläuternden Momente der Landschaft geworden.

Da aber Giorgione schon in der Wahl seiner Vorwürfe persönlichen Neigungen folgt, so spiegelt sich in diesen landschaftlichen Hintergründen, im Grunde genommen, nur seine eigene Individualität, seine weiche Gemütsart wieder. Auch über diese Natur liegt eine idyllische Ruhe, eine heitere Anmut ausgebreitet, die nicht zum wenigsten durch den Reichtum an Vegetation, die erst durch ihn die ihr in der Landschaftsmalerei gebührende Bedeutung erlangt, hervorgerufen ist. Sie wird in seinen reifsten Werken zum Ausschlag gebenden Bestandteil der Scenerie, dem gegenüber selbst die Wohnung des Menschen zurücktritt. Keiner hat mit solcher Feinheit wie Giorgione die durchbrochenen Kronen der Bäume, die regellosen, aber ungemein graziösen Contouren, mit denen sie sich gegen das Licht des Himmels abheben, und ihr inniges gegenseitiges Aneinanderschmiegen darzustellen gewusst.

Auch in der Wahl der Wesen, die er als Staffage in diese Landschaften hineinstellt, folgt er der Stimme seines Herzens. Das friedliche Treiben der Hirten, die ihr schlichtes Dasein inmitten der Freiheit der Natur verbringen, mit ihren Geheimnissen vertraut sind und in ihrer Naivität noch einen Rest jener goldenen Zeit, nach der sich die Menschheit zu allen Zeiten zurücksehnt, bewahrt zu haben scheinen, entsprach seinem träumerischen Wesen am meisten und dünkte ihm, wie schon in dem vergangenen Jahrhundert

---

1) Von H. Janitschek in Lützow's Text zur Publikation: Die Kaiserliche Gemäldegallerie in Wien. Wien 1886, p. 15 Anm. 1.

2) Archiv. stor. dell' Arte a. a. O. I. p. 47.

dem ihm so gemütsverwandten Cima, zur Belebung seiner immer friedlichen Landschaften besonders geeignet (Uffizien 630, Budapest)[1]). Diese Empfindung lag damals gleichsam in der Luft. Mit der erneuerten Bekanntschaft der antiken Litteratur erwachte auch die Freude an der pastoralen Dichtung, die zu der Zeit des Hellenismus in Theokritos, Kallimachos, Longos und Nonnos ihre bedeutendsten Vertreter gefunden hatte. Schon 1454 war Angelo Poliziano in seinem Orpheus dem Schäferspiele sehr nahe gekommen, bald fand diese Dichtungsart eine Nachahmung ohne Gleichen[2]). Gewiss wird in Venedig viel die Arcadia des Sannazaro, des bedeutendsten Vertreters dieser Richtung, der mit Aldus Manutius, dem Begründer der Aldinischen Akademie in Venedig, in naher Beziehung stand[3]), gelesen sein. Wie aber zu gleicher Zeit die damalige Poesie dem Rittertum einen grossen Platz einräumte, indem sie von ihm die Helden für die grossen, epischen Dichtungen nahm, so hat Giorgione auch ihm, von dem er gerade damals in seiner Vaterstadt in Tuzio Costanzo — „der besten Lanze Italiens“[4]) nach dem Ausspruch des Herzogs von Orleans — und in seinen Genossen würdige Vertreter zu sehen Gelegenheit hatte, oft die Staffage für seine Landschaften entlehnt (Uffizien Nr. 621, Castelfranco, Mad.).

1) Er hat sie auch vielfach, wie aus dem Anonymus Morelli und Ridolfi hervorgeht, zum Hauptgegenstande seiner Bilder gemacht. Von ihm geht diese pastorale Richtung der venezianischen Kunst aus. Das wichtigste Bild dieser Art, das Giorgione zugeschrieben Concert im Louvre, vermag ich ihm jedoch trotz aller Autorität Morelli's nicht mehr zuzuerkennen. Da die Venus in Dresden und die Astrologen in Wien, die als unvollendete Werke doch seine letzten gewesen sein werden, uns deutlich zeigen, dass er, der so früh dem Leben Entrissene, noch nicht zu jener Freiheit der Technik und Tiefe des Kolorits gelangte, die Tizian auszeichnete, so muss dieses Werk, bei dem letzteres durchaus der Fall ist, ihm entschieden abgesprochen werden. Freilich vermag ich nicht, es mit von Seydlitz (Repert. XIV, p. 326) Domenico Campagnola zuzuweisen — das hiesse ihn zu einem Künstler ersten Ranges stempeln, der er nie und nimmer war. Mit viel grösserer Wahrscheinlichkeit dagegen hat es schon Anton Springer (Zeitschr. f. bild. K. XXIII, p. 202) für ein Werk des giorgionisierenden Tizian erklärt.

2) Vgl. Gaspary, Geschichte der italienischen Litteratur. II, p. 325 und speziell L. T. Herbst, De Fabula Italorum pastorale. Diss. Regimonti Prussorum 1842.

3) H. Lücke, Giorgione (Dohme, Kunst u. Künstler V, p. 27).

4) Crowe u. Cav. a. a. O. VI, p. 157.

Er wird sie, als Vertreter einer vergangenen Zeit, und als dem sicheren Untergange verfallen, in ihrer stolzen Männlichkeit nicht ohne Wehmut betrachtet haben; so passten sie als „letzte Ritter“ auch in die Stimmung seiner Natur. Es ist dieselbe Wehmut oder Melancholie, die ihn auch zur Wiedergabe der stummen Zeugen der grossen Tage des Altertums, die schon seit Petrarca zu elegisch-sentimentalen Gedanken angeregt hatten[1]), führte[2]). Zwar traten schon immer sporadisch antike Ruinen in den venezianischen Landschaften auf, da die grosse Bedeutung der Monumente Roms für die ganze Entwickelung der Renaissance von selber auch zu ihrer bildlichen Darstelluug verleitete, und gewisse Sujets, wie die Anbetung der Hirten oder Könige hierzu die willkommenste Gelegenheit boten; bei ihm jedoch erscheinen sie immer als völlig freie Zuthaten des Künstlers.

War so Giorgione der erste, der die Bedeutung der Landschaft dadurch zu erhöhen suchte, dass er ihr gleichsam eine Seele einhauchte und die Summe aller Einzelerscheinungen zu einem Gesamteindrucke vereinigte, so hat auch er zuerst sie zu einem höheren Kunstwerke erhoben, indem er ihre Erscheinung künstlerisch abzurunden und vor allem zu steigern strebte. Nur wenige Anläufe hatte das vergangene Jahrhundert zu diesem Ziele genommen, die missverstandene Symmetrie, die gelegentlichen Coulissen zur malerischen Kontrastwirkung waren fast die einzigen Versuche dieser Art geblieben, die Giorgione jetzt konsequent weiterführt. Busch und Bäume, Felsen und Stämme schliessen sich im Vordergrunde seiner Landschaften zu einem dunklen Rahmen zusammen, der die Wirkung der zartgestimmten Ferne bedeutend erhöht. Sie dienen auch zugleich dazu, die Figuren des Vordergrundes wirksam abzuheben. Gegenüber der hellen Färbung der Landschaft, die fast allen Quattrocentisten bis an ihr Ende eigen bleibt, macht sich seit Giorgione das Streben geltend, ihr eine tiefere Tönung zu geben, so dass sich die Figuren jetzt

---

1) J. Burckhardt, Die Kultur etc. I, p. 233.

2) Dass er aber jemals welche gesehen, erscheint mir wegen ihrer wenig charakteristischen Wiedergabe nicht sehr wahrscheinlich.

meist hell von dunklem Grunde lösen, ein Fortschritt der malerischen Auffassung[1]), der sich mit dem Fortschritte der griechischen rotfigurigen Vasenmalerei gegenüber der schwarzfigurigen vergleichen lässt. Der Symmetrie aber zu Liebe verteilt er die dunklen Baum- und Felscoulissen im Vordergrunde gleichmässig auf beide Seiten, lässt gerade in der Mitte die Ferne sichtbar werden und sucht in den „Astrologen" den Aufbau dadurch zu regeln, dass er die Diagonalen abwechselnd auf jeder Seite betont. Alles jedoch ist mit so feinem Verständnis für den Organismus der Natur durchgeführt, dass man die Hand nicht spürt, die alles mit künstlerischer Ueberlegung zurechtrückte; es hat eben keiner unter den venezianischen Malern, wie Giorgione, verstanden, das lineare und das koloristische Prinzip so innig zu vereinen[2]).

Das Streben aber nach tieferer Stimmung der Landschaft, nach feinerer Harmonie und vor allem die Freude an kraftvollen Lichttönen und wirksamen Konstrasten, das der sinnlichen Seite seines Wesens entspricht, hatte zur Folge, dass er sich nicht, wie das vergangene Jahrhundert, streng an die Wahrheit der farbigen Erscheinung der Natur hielt, vielmehr über das Mass derselben hinausging; denn die Natur ist meist massvoll und einfach in ihren Farben, sie zeigt nicht das Blau der Ferne so tief, wie Giorgione in den „Astrologen", noch das letzte Licht des Abends so intensiv und scharf begrenzt, wie seine Abendlandschaften. Doch ist er hier noch in den Anfängen stehen geblieben und nur der Vorläufer Tizians, der dieses Prinzip der Naturschilderung mit voller Konsequenz zum eigentlichen Ideal erhob[3]).

Giorgione war kein langes Leben beschieden — schon 1510[4]) ward er der Welt genommen, — und doch hat er in dieser

---

1) Von Lomazzo, Trattato della pittura. Ausg. 1844. II, p. 447 wird dieses Verhältnis von Figur und Hintergrund dann später zur Forderung erhoben.

2) Vgl. z. B. den runden Ausschnitt der Baumwand in der „Familie", sowie die Linienführung seiner Venus in Dresden.

3) Nicht besprochen wurde der von Morelli (Kunstkrit. Stud. München und Dresden 1891, p. 282) Giorgione zugeschriebene Cassone im Seminario vescovile, da die Landschaft seine Urheberschaft sehr zweifelhaft macht.

4) Vgl. Arch. storico dell' Art. I, p. 48.

kurzen Spanne Zeit die Landschaftsmalerei auf gänzlich neue Bahnen zu leiten gewusst. Freilich hat man zu seiner Zeit und bis in unsere Tage [1]) seine Bedeutung auf diesem Gebiete durchaus nicht erkannt, vielleicht, weil diejenigen Werke, in denen die Landschaft eine grössere Rolle spielte, in Privatgallerien verschwanden und dem grösseren Publikum nicht sichtbar wurden [2]). Ihm galt er daher vorzüglich als der Begründer der monumentalen Malerei Venedigs, der mit der „trocknen, rohen" Manier des Quattrocento endgültig brach und durch technische Neuerungen den Reiz der Farben bedeutend zu erhöhen wusste, als der talentvolle Schöpfer phantasievoller Freskomalereien, deren Ruhm mit ihrem schnellen Untergange bald verschwand, und als der Begründer der profanen Kunst, der an die Stelle alter Ueberlieferung persönliche Willkür und Laune setzte. Betrachtet man aber die Fülle und das Wesen der nun folgenden landschaftlichen Darstellungen, so erkennt man, welch grossen Einfluss er auf seine Umgebung ausgeübt hat [3]), und wie er durch seine Werke alles, was früher auf diesem Gebiete geleistet war, in Vergessenheit brachte. Auch der grosse Tizian steht tief in seiner Schuld.

Tizian.

Tizians künstlerische Bedeutung liegt darin, dass er alle Bestrebungen und Richtungen der venezianischen Malerei, wie in einem Brennpunkte, zusammenfasste; in ihm sah sie ihre höchste Vollendung, in ihm feierte ihr koloristisches Prinzip seinen höchsten Triumph. So hat er auf diesem Gebiete das erreicht, was Rafael

1) Für unser Jahrhundert vgl. Cicognara, Elogio di Giorgione (Discorsi letti nella veneta accademia 1811) und Lanzi a. a. O. III, p. 184. Der erste, der Giorgione's Bedeutung als Landschaftsmaler ahnte, mag Waagen gewesen sein. Vgl. seine Kunstw. u. Künstler in England und Paris 1837—39. III, p. 462.

2) Selbst noch Lanzi kennt nur quadri publici Giorgione's.

3) Völlig unverständlich ist mir, wie Gilbert (a. a. O. p. 337) von einem teilweise ungünstigen Einfluss Giorgione's auf die Entwicklung der Landschaftsmalerei reden kann.

auf zeichnerischem vollbrachte. Da aber Farben und Linien die gleichwertigen Elemente der Malerei sind, so sind beide die gleichhohen Gipfel der italienischen Malerei und in ihrem Verhältnis zu einander die natürlichen Gegenpole.

Im höchsten Grade bewahrheitet sich an Tizian, dass die Individualität des Menschen ein Produkt seiner angeborenen Fähigkeit und seiner zufälligen Umgebung ist, wird hier unter Umgebung vor allem die Scenerie des Heimatlandes verstanden. Unter allen Künstlern, die der venezianischen Schule dieser Zeit angehören, ist er der erste und einzige gewesen, der schon in der Jugend mit den erhabensten und gewaltigsten Formen des Hochgebirges vertraut wurde, der früh schon das lebendige, urkräftige Walten der Naturkräfte erschaute; so ist er auch der kräftigste und energischste von allen geworden und hat der typischen Ruhe der venezianischen Malerei das dramatische Element beigesellt.

Tizians Geburtsort, Pieve di Cadore[1]), der Hauptort des gleichnamigen italienischen Grenzdistriktes, liegt inmitten der Dolomitalpen im obern Thale der Piave, hart an der Stelle, wo sich mit jenem das Boitathal vereinigt. Am Abhange eines der Ausläufer des Antelao, des höchsten Gipfels dieser Gegend und noch auf halber Höhe, schliessen sich die nicht zahlreichen Häuser italienischen Aussehens mit ihrer Kirche in einer engen Einsattelung dicht aneinander, überragt vom steilen Burgfelsen, der anfangs sanft, dann jäh zu der in dunkler Tiefe sich bahnbrechenden, mächtig schäumenden und brausenden Piave hinabsenkt. Von seiner Höhe, auf der jetzt die Trümmer eines einst für uneinnehmbar geltenden Kastells einer modernen Citadelle Platz machen, bietet sich ein unvergleichlicher Ausblick nach allen Seiten hin dar. Ringsum im engen Umkreise schliessen den Ort gewaltige Dolomitenberge kesselartig ein, nur im Norden den Abhängen des Antelao und

1) Wer sich näher über Tizians Heimatland orientieren will, lese Gilbert, Cadore or Titian's Country. London 1869, der diese Gegend immer mit dem Gedanken an Tizian durchreist hat. Bei ihm auch eine Reihe von Abbildungen der wichtigsten Punkte, deren Wiedergabe mir jedoch bisweilen etwas zu sehr den Tizianschen Landschaften angepasst zu sein scheinen. Das hier oben Gegebene beruht natürlich, wie immer, vor allem auf eigener Anschauung.

Monte Cornon Raum für eine breite, mit Ortschaften (Lozzo und Domegge) bedeckte Terasse gewährend. In ihrem unteren Teile bewaldet, zeigen sie oben ein mächtiges, imposantes Felsgeschiebe mit zackigen Kämmen und massigen Gipfeln, jetzt starr und tot, und doch in dem gewaltig himmelanstrebenden Zuge des Gesteins die Riesenkraft verratend, die sie einst zu dieser Höhe hob. Es ist ein Anblick wohl geeignet, das Auge eines koloristisch beanlagten Künstlers zu entzücken. Der tiefe Schatten des Thales, aus dem die rauschende Piave heraufglitzert, die weissen Ortschaften auf den saftig grünen Matten, die ernsten Tannenwälder, nur selten von der heiteren Farbe des Laubholzes unterbrochen, und das weisslichgraue, mit Gelb untersetzte Gestein dieser Berge, das im Sonnenschein einen wunderbaren Gegensatz zu dem tiefblauen Himmel Italiens abgiebt, vereinigt sich zu einem farbenreichen Gesamtbilde, wie es die Natur in diesen Gegenden nur selten aufweist[1]).

Hier war Tizian zu Hause; sein Geburtshaus[2]) liegt am Rande des Orts, an jener Gasse, die zu dem südlich am Burghügel gelegenen Sotto-castello hinabführt, und gewährt seinen Bewohnern, als letztes des Ortes, einen freien Blick auf das sich im Süden wieder verengende Thal der Piave und die sich vorschiebenden Berge. Hier wird er als Knabe und Jüngling sich oft genug an den Abhängen der Bergwände umhergetummelt und in der würzigen Gebirgsluft die stahlfeste Gesundheit erworben haben, der er seine unermüdliche Lebens- und Arbeitskraft verdankt; hier mag er oft, wenn er ermüdet sich ausruhte, mit wonnigem Entzücken das herrliche Panorama, das hier vor seinen Füssen lag, betrachtet, hier auch das Spiel der Wolken, den Wechsel der Tages- und Jahreszeiten, kurz das unendliche Leben und Weben in der Natur beobachtet haben.

So nahm er früh schon erhabene Natureindrücke in seine

---

1) Noch jetzt sollen venezianische Künstler zu Studienzwecken in das benachbarte Ampezzothal reisen. Gilbert, Cadore p. 102.

2) Abb. desselben bei Cadorin, Dello Amore ai Veneziani di Tiziano Vecellio. 1833. Abb. des heutigen Zustandes bei Lafenêtre, La vie et l'oeuvre de Titien. Paris, Quantin 1887, p. 5.

Seele auf, und lernte den Reiz ihrer farbigen Erscheinung kennen. Es war ihm zum Bedürfnis geworden, als er am Ende des 15. Jahrhunderts dauernd nach Venedig ging, frische, freie Luft zu atmen und ein ungetrübtes Bild der Natur vor Augen zu sehen. Sobald es ihm seine Mittel erlaubten, zog er daher, der anfangs im Herzen der geschäftigen Stadt wohnte, hinaus aus dem geräuschvollen Trubel an den stillen[1]), nördlichen Rand derselben, in die Parrocchia[2]) S. Canziano in Biri, wo sich ihm in dem ruhigen Wasserspiegel der Lagunen, den nahen und fernen Inseln, dem flachen Küstensaume und den in der Ferne lang sich hinziehenden Gebirgsketten ein Bild reinsten Friedens darbot. Hier fand er die Ruhe, die seine künstlerische Thätigkeit verlangte; lärmende und lästige Mitbewohner wurden durch Mieten des ganzen Hauses baldigst entfernt, und ein unbenutztes, am Wasser gelegenes Terrain zur Anlage eines schattigen Gartens[3]) verwandt, der wegen seiner reizenden Anordnung und seiner herrlichen Aussicht bald eine Sehenswürdigkeit der Stadt[4]) wurde, obgleich Venedig keineswegs arm an prächtigen Gärten war[5]). Und so sehr war die freie Lage dieses Hauses für einen Künstler anziehend, dass noch zweimal Maler hier ihr Heim aufschlugen[6]). War aber Tizian der Ruhe und Erholung bedürftig, vermochte er sich trotz seines Fleisses und seiner Gewissenhaftigkeit doch einige Zeit abzumüssigen, dann wandte er der lebhaften, geräuschvollen Lagunenstadt den Rücken und siedelte nach

---

1) Ticozzi's Ansicht (Vite dei pittori Vecelli di Cadore. Milano 1817, p. 163), dass hier il più frequentato passaggio della città war, ist vage Vermutung. Vgl. den Stadtplan des Jacopo de' Barbari.

2) Für Tizians Wohnungen ist das grundlegende Werk das schon citierte: Cadorin, Dello Amore ai Veneziani di Tiziano Vecello. 1833.

3) Ticozzi, Vecelli p. 97 Anm.

4) Vgl. Cadorin a. a. O. p. 31 und den Brief Priscianese's bei Ticozzi (a. a. O. p. 97 Anm.), der ihn mit einer reizenden Einsiedelei vergleicht. Da am Abend noch die Sonne im Garten sehr empfindlich war, muss er auch nach Westen ganz frei gelegen haben.

5) Vgl. Sansovino a. a. O. p. 137 und den Plan des Jacopo de' Barbari.

6) Francesco Bassano und Leonardo Corona da Murano (Cadorin a. a. O. p. 31). Ueber den heutigen Zustand vgl. Crowe u. Cav., Tizians Leben und Werke. Deutsche Ausgabe von A. Jordan. 1877, p. 411.

seinem Landhause im Trevisanischen über oder zog hinauf[1]) in das einsame Bergland, in dem seine Heimat lag und wo er in späteren Jahren Güter besass[2]), um aus der frischen Reinheit der Natur neue Kraft zu schöpfen und die Natureindrücke seiner Jugend aufzufrischen.

Schon auf der Reise dorthin sah er während dreier Tage wieder mannigfaltige und bedeutende Scenerien an seinem Blicke vorüberziehen. Wenn er am Thaleingange von Serravalle die weite Ebene verliess, wird er es nicht unterlassen haben, einen Blick zurückzuwerfen auf das fruchtbare Land, das sich zu seinen Füssen ausbreitete und sich weithin zog, bis ans ferne Meer; in späteren Jahren mag er hier sich aufgehalten haben, um seine in der Nähe verheiratete, innigstgeliebte Tochter[3]) zu besuchen. Dann trat er ein in den malerischen Engpass und den wilden, felsigen und buchenreichen gran bosco del gran consiglio[4]) und zog an mehreren Seen vorüber in das breite val di Mel. Hier liegt Belluno, die letzte italienische Stadt, die er auf seiner Wanderung berührte, auf sanftem Hügelrücken inmitten des breiten, grünen Thales, in weitem Umkreis eingefasst von einem vielfach niedrig bewaldeten Hügelkranze und mächtigen Dolomitenmauern, die sich längs der Piave bis Feltre hinabziehen. Dorthin, nach Belluno, wird er bisweilen den kleinen Umweg gemacht haben, um befreundete Familien[5]) aufzusuchen und sich an der Heiterkeit der Gegend zu erfreuen. Nahm er dann nordwärts seinen Weg wieder auf, so empfing ihn bald eine ernster gestimmte Scenerie. Bei Capo di Ponte, wo die Strassen von Belluno und Serravalle nach Cadore zusammentreffen, rücken die Bergwände eng aneinander und lassen für die oft wasserreiche, Flösse zu Thal tragende Piave, für die wichtige Verkehrsstrasse nach Norden und die wenigen, oft in weiten Abständen liegenden Orte, in denen die spärlich verteilte Bevölkerung in

1) Vgl. Crowe u. Cav., Tizian p. 45, 82, 213, 325, 416, 643 u. a.

2) Cadorin a. a. O. p. 90.

3) Crowe u. Cav., Tizian p. 527. Auch soll er ja nie unterlassen haben, im benachbarten Ceneda Previtali's Verkündigung zu bewundern, ibid. p. 185.

4) Gilbert, Titian p. 45.

5) Gilbert, Landscape p. 352.

ihrer Armut haust, nur wenig Raum. Immer mächtiger werden die Bergformen, je weiter man dann nach Norden dringt, immer enger das steinige, schattenlose Thal; gewaltiger tönt das Rauschen der in ihrem Laufe gehemmten Piave herauf, bis schliesslich, nachdem sich die Boita mit dieser vereinigt, ein letzter beschwerlicher Aufstieg auf steiler Strasse den Wanderer zur Höhe Cadore's hinaufführt. Da liegt der Ort am Bergesrande in seinem Kessel, in seiner Einsattelung nur wenig sichtbar, überragt von dem gewaltigen Monte Cornon im Hintergrunde; aber das Kirchlein, das Tizian schmückte, das Kastell und sein Geburtshaus konnte er schon von hier aus begrüssen.

Tizians geographische Kenntnis blieb indes nicht auf Venedig und sein Heimatland beschränkt. Zahlreiche Reisen, im Interesse seiner Kunst unternommen, erweiterten seinen Horizont. Er war in Padua, Ferrara, Mantua und Brescia thätig, reiste nach Asti und Mailand, um seinem kaiserlichen Gönner, Karl V. seine Aufwartung in Demut zu machen, ja ging zweimal, 1548 und 1550, zu ihm über die Alpen nach Augsburg, wo ihm eine völlig neue Welt entgegentreten musste. Auch Rom besuchte er nach langem, vergeblichem Hoffen endlich im Jahre 1545 und nahm auf seiner Rückreise Florenz noch mit. Es war für jene Zeit und seinen Stand kein kleines Stück der Welt, das er gesehen hatte[1]).

So werden seine Jugendeindrücke ein reges Naturgefühl in Tizian erweckt, seine häufigen Reisen die Freude an landschaftlichen Schilderungen immer von neuem aufgefrischt haben. Sie ist sich zu allen Zeiten seines Lebens gleich geblieben. Nur selten hat er Interieurs gemalt; Vorgänge, welche die nordische Kunst und selbst seine Landsleute in die Abgeschiedenheit der Wohnung verlegten, liess er unterm freien Himmel sich abspielen[2]). Mit Vorliebe wählte er Gegenstände, wie den heil. Hieronymus oder Johannes, in denen ja schon früh die venezianische Malerei zu

---

1) Alle diese Angaben nach Crowe u. Cav., Tizian etc.

2) z. B. die Verkündigung (S. Rocco, S. Salvatore). Beim Interieur der sog. Venus in Florenz (Uffizien) lässt er wenigstens einen Baum zum Fenster hineinschauen.

einer breiteren Entfaltung der Landschaft gelangt war, und die daher zu den beliebtesten Sujets dieser Zeit gehörten. Besass er auch noch den künstlerischen Takt seiner Vorgänger, die ernste Würde des Altarbildes nicht durch Hinzufügen überflüssiger Nebensachen zu beeinträchtigen, so glaubte er doch, wie schon Giov. Bellini, durch den blauen, wolkigen Himmel (S. Maria della Salute hl. Markus; Rom Vatikan, Mad. di S. Nicolo) oder durch ferne, einfache Bergzüge, die vom Beschauer kaum bemerkt werden, (Frari Mad. del Pesaro; Wien, Belv. Mad.) darüber Gewissheit verschaffen zu müssen, dass jene Hallen, unter denen seine Heiligen thronen, luftige, offene und nicht geschlossene Räume sind.

Er verrät hierin eine Empfindung für die Natur, die der Giorgione's an Intensität gleich kommt; ihm zeigt er sich auch anfangs in der Art derselben verwandt. Unter allen Künstlern, die am Ende des 15. Jahrhunderts, da Tizian nach Venedig kam[1]), sich der landschaftlichen Schilderung widmeten, hat Giorgione, auf ihn wie im allgemeinen, so auch auf diesem Gebiete[2]) den entscheidendsten Einfluss ausgeübt[3]). Erst am Ende der dreissiger Jahre, als er für

1) Crowe u. Cav. Tizian p. 33.

2) Lermolieff, Kunstkrit. Studien. München und Dresden 1891, p. 75.

3) Zum zweiten Male taucht hier die Fabel einer durch nordische Elemente beeinflussten Entwicklung der venezianischen Landschaftsmalerei auf. Es erschien eben zu wunderbar, dass in Italien auch nur an einer Stelle sich diese so reich aus eigener Kraft entwickelte. Vasari (a. a. O. VII, p. 429) berichtet, dass er für seine mit grosser Sorgfalt ausgeführten Landschaften sich alcuni Tedeschi im Hause hielt, und Ridolfi (I, p. 292) nennt Lambert Lombard als denjenigen, der Tizian und Tintoretto (!) die landschaftlichen Gründe malte. Wie hätte aber damals ein nordischer Künstler Landschaften im Stile Tizians malen können, und woher wusste Ridolfi den Namen des betreffenden Künstlers, den Vasari anscheinend nicht kennt? Ueberhaupt kann unmöglich ein und derselbe Künstler die Hintergründe Tizians und Tintoretto's, die so verschieden sind, geschaffen haben. Wie schon Agostino Carracci richtig bemerkte, dass Vasari's Urteil über Tizian nicht ganz unparteiisch ist (vgl. Repert. f. Kunstwissensch. V, p. 30), so erweckt auch diese Behauptung den Anschein, als wolle sie Tizians sichtbare Verdienste in der Landschaftsmalerei, in der er den Florentinern so weit überlegen war, verkleinern. Sie ist daher, wie schon Jordan (Tizian in Dohme's Kunst u. Künstler V, p. 22) meint, völlig wertlos. Thatsächlich hat auch niemand in Tizians Landschaften das Werk deutscher

S. Giovanni e Paolo seinen berühmten Tod des Petrus Martyr schuf (1528—1530), trat, vielleicht durch die Berührung mit Michelangelo[1]), der Unterschied beider Naturen deutlicher zu Tage, hat Tizian sich sozusagen selbst gefunden, indem er jetzt zuerst die gesunde Energie und Kraft des Gebirgsbewohners im vollsten Masse an die Stelle der Weichheit und Träumerei des Sohnes der Ebene treten lässt. In dieser Zeit schuf er seine bedeutendsten Landschaften, in denen die venezianische Landschaftsmalerei ihre höchste Vollendung erreichte.

Gross und umfangreich, wie bei keinem Venezianer, ist die Summe der landschaftlichen Darstellungen, die Tizian im Laufe eines ungewöhnlich langen Lebens schuf; weit umfassend auch der Kreis, dem er seine Motive entnahm[2]). Freilich Venedig selber mit seinen Lagunen und dem Meere ist auch von ihm nur stiefmütterlich behandelt worden; er gab einmal die weltbekannte Vedute der Piazzetta vom Meere aus (Dogenpalast, La Fede), ein Stück des äusseren Randes der Stadt, vor der eine Flotille ankert (Antwerpen, Mus. „Baffo“), die Lagunen mit Venedig in der Ferne (Ancona, S. Domenico, Mad.), die scharf profilierte Kette der Euga-

---

Hände konstatieren können, wenn auch Eastlake (a. a. O. II, p. 141) ganz allgemein die Deutschen die Lehrer aller Venezianer auf diesem Gebiete nennt, Thausing (Dürer I, p. 362) die Deutschen und vor allem Dürer als die Vorbilder Tizians bezeichnet, Eug. Müntz (a. a. O. II, p. 362) ihn sich ebenfalls an Dürer bilden lässt, und Pelluso (La pittura di paesaggio in Italia nei secoli passati, p. 6) die grösste Zahl seiner Landschaften seinen deutschen Schülern zuschreibt! Die Beweise aber bleiben sie alle schuldig. Deutsche Schüler hat Tizian allerdings gehabt, so J. Joest v. Calcar, Christoph Schwartz und Emanuello pur Tedesco, Amberger (?) (Boschini i. d. Einl.), — aber erst in späteren Jahren.

1) Crowe u. Cav., Tizian p. 271.

2) Wiederholungen desselben Motivs in Bildern verschiedenen Sujets vermag ich nur ein einziges Mal nachzuweisen: es ist jene Gruppe von Häusern nordischen Charakters (vgl. p. 117) auf einem Hügel, die sich im Nolimetangere (London, Nat.-Gall.), in einem Putto (Wien, Akad.) und in der Venus Giorgione's (Dresden) findet. Hierdurch gewinnt die Ansicht an Gewissheit, dass letzteres Bild die von dem Verfasser der Notizie dell opere del disegno (p. 99) beschriebene Venus Giorgione's ist, da er — was bisher fast allgemein und auch von Morelli unbeachtet blieb (vgl. Kunstkrit. Studien. München u. Dresden, p. 289) — ausdrücklich bemerkt, dass Tizian das Bild vollendete und die Landschaft hinzufügte.

neen[1]) (Padua, Scuola del Santo: Antonius heilt einem Jüngling das Bein an) und den flachen Streif des Lido (Dogenpalast, Christophorus). Die weite, horizontbegrenzte Fläche des Meeres findet sich nur dargestellt, wenn es das Sujet unbedingt verlangt (London, Samml. Lord Ellesmere, Venus Anadyomene; Cobham Hall[2]), Europa); indessen nicht aus Mangel an Verständnis seiner Schönheit und mannigfachen Reize. Michel Angelo Biondo, ein Zeitgenosse Tizians, verrät es in seinem 1549 verfassten „Traktat von der hochedlen Malerei" [3]) deutlich, wie man auch jenem damals Beachtung und Bewunderung schenkte; er klagt darüber, dass keiner die See durch ein Gemälde, dessen sie so würdig sei, verherrlicht habe, und fordert die Maler seiner Zeit auf, auch ein solches einmal zu schaffen[4]). Wie sehr Tizian selber sie und ihre Erscheinungen beobachtet hat, zeigt der grosse Holzschnitt des Unterganges Pharao's im Roten Meer, den Domenico delle Grecche 1549 nach Zeichnungen Tizians anfertigte. Hier ist trotz der Beschränkung durch die Technik in meisterhafter Weise die endlos bis zum Horizonte sich ausdehnende Wasserfläche mit ihrem krausen Spiel der Wellen, die vorn, wo die Katastrophe vor sich geht, zu gewaltigem Strudel anschwellen, dargestellt.

Am häufigsten tritt das Meer, wie bei Giorgione, in gleichwertige Verbindung mit anderen Landschaftselementen, vor allem mit der Ebene, der aber wiederum meist, wie schon bei jenem, durch vertikale Gliederung, die ihre Monotonie beleben soll, der wahre Charakter ihres Vorbildes, der oberitalienischen Ebene, genommen ist[5]). Ueber ein weites, mässig gewelltes Hügelland, in dem Baum- und Buschgruppen mit ländlichen Wohnungen, Kirchen und Burgen wechseln, erblickt man in der Ferne und

1) Vgl. den Stich Lefèvre's; im Original jetzt übermalt und daher auch nicht mehr auf der Publ. der Arundel Society.

2) Nach Justi (Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. X. p. 182) soll das Original allerdings in der Sammlung Madrazo sein.

3) In den Quellenschriften für Kunstgeschichte V. Bd. p. 15.

4) Michelangelo Biondo a. a. O. p. 3.

5) Doch bleibt bisweilen in seinen frühen Bildern die Flachheit der Ebene bestehen (Padua, Fresken in d. Sc. d. Santo und d. Carmine).

blaue Meer, das meist buchtenartig sich ins Land zieht und auf einer Seite von steiler, felsiger Küste umsäumt wird, ein Motiv, das eine unverkennbare Verwandtschaft mit Landschaften Giorgione's zeigt, und in der That nicht über die erste Periode Tizians hinausgeht (London, Nat. Gall., Nolimetangere; London, Lord Ellesmere, Lebensalter; Rom, Gall. Borghese, Irdische und himmlische Liebe). In seinen mythologischen Bildern dagegen vereinigt sich die See ausschliesslich mit dem Gebirge zu einem bedeutenden Ganzen, wie Cima, Carpaccio und Basaiti es schon im Anschluss an die Küste Illyriens und Dalmatiens versucht hatten. Ein waldiges Plateau an steiler Küste nimmt hier den Vordergrund ein, indes in der Ferne lange Bergketten mit den zackigen Kämmen der Dolomiten sich zur See hinabsenken (Madrid, Mus. Bacchanal; London, Nat.-Gall., Ariadne). Ueberall aber liebt er hier noch ein weites Stück der Welt zu geben.

Diesen Landschaften, die oft allerdings zu seinen bedeutendsten gehören, steht die Mehrzahl rein festländischer Motive gegenüber, in denen man fast schrittweise verfolgen kann, wie auf Tizian die Scenerien, die er auf seinen Wanderungen zur Heimat durchzog, und diese selber, wirkten. Durch die Cypressenallee eines Gartens (Madrid, Mus., Venus) oder eine volle Baumwand (Madrid, Mus., Anbetung der Venus) schaut man über die weite, flache Ebene zu den fernen Bergketten der Alpen; näher herangekommen, erblickt man nur die Vorberge und die Spitzen des dahinter aufsteigenden Hochgebirges (Wien, Belv., Mad.), wie es das Quattrocento zu geben pflegte, oder die seitwärts sich in die Ebene senkenden Abhänge der Bergzüge, die Cima zuerst dargestellt hatte (Florenz, Pitti, Christus; Padua, Scuola del Carmine, Begegnung; Kassel, Gall., Porträt des Davalos). Dann tritt man mit einem hügeligen, meist bewaldeten Terrain, hinter dem sich die ersten Ketten des Hochgebirges zeigen, ins Bergland ein (Florenz, Uffiz., Mad.; Porträt d. Herzogin v. Urbino) und sieht sich nun den herrlichsten Gebirgsbildern gegenüber, in dessen mannigfaltiger, ausführlicher Schilderung Tizian erst völlig originell wird. Tizian dürfte der erste italienische Künstler sein, der die Reize der Alpenwelt in ihrer Gesamterscheinung, wie in ihren Einzelformen entdeckte und

zu würdigen verstand. Ihm, der von Jugend auf mit ihrem Charakter vertraut und an das beschwerliche Leben im Hochgebirge gewöhnt war, vermochten nicht Gefahren, noch Mühen, die bis dahin ihr den Ruf des Schrecklichen und Grauenhaften bewahrt hatten, hier den Naturgenuss zu verkümmern[1]). Und dass auch sein ans Meer gewöhntes venezianisches Publikum gegen diese fremdartigen Scenerien, wenn sie ihm nur von allen Schattenseiten befreit dargeboten wurden, durchaus nicht an und für sich stumpf war, zeigt die Begeisterung, mit der sein Petrus Martyr aufgenommen wurde, das seinen allgemeinen Beifall[2]) nicht zum geringsten der immer und immer wieder gerühmten Gebirgslandschaft verdankt. Auch scheint man bald einer gewissen Wildheit der landschaftlichen Scenerie geradezu den Vorzug gegeben zu haben. Nicht allein wählen die zeitgenössischen Künstler, im Anschluss an Tizians Landschaften, ausschliesslich Gebirgsmotive; der Venezianer Paolo Pino sucht sogar den Vorzug der landschaftlichen Schilderungen nordischer Meister vor allem durch die „Wildheit" ihres Landes (selvatichezza) zu erklären, indes die Italiener im „Garten der Welt" wohnen, der reizender anzusehen, als nachzubilden sei. Aber die Landschaften Tizians stellt er dennoch und gerade darum weit über die der flandrischen Künstler[3]).

Die Landschaft im Bilde des Petrus Martyr (S. Giov. e Paolo 1528—1530) ist der Markstein in der Entwickelung Tizians, bis zu dem seine giorgioneske Periode reicht. Nur schüchtern hatte er bisher unter dem Einflusse giorgionesker Naturempfindung die

---

1) Ebenso war der erste Deutsche, der fast gleichzeitig die Alpenschönheit pries, Konrad Gessner, in den Alpen selber geboren. Vgl. Friedländer, Sittengesch. Roms II, p. 199.

2) Damals wurde seine Landschaft mit Recht für die beste aller Zeiten gehalten; vgl. Lomazzo a. a. O. II, p. 447.

3) Paolo Pini, Dialogo di Pittura in Venezia 1548, p. 29. Die für die Landschaftsmalerei wie für das Naturgefühl dieser Zeit gleich wichtige Stelle lautet: ne (sc. valenti nelle lontani) sono molto dotati gli oltramontani, e quest' aviene, perche fingino i paesi habitati da loro, i quali per quella lor selvatichezza si rendono gratissimi; ma noi Italiani siamo nel giardin del mondo, cosa più dilettevole da vedere che da fingere: pur io ho veduto di mano di Titiano paesi miracolosi e molto più gratiosi che li fiandresi non sono.

bedeutenden Gebirgsmotive seiner Heimat wiedergegeben, als fürchtete er sich, die seltsamen und ungewöhnlichen Gebilde der Dolomiten in die Kunst einzuführen[1]). Eine einzelne Bergspitze (Padua, Sc. d. Santo, Antonius heilt einem Jüngling das Bein an; Rom, Capitol, Taufe[2]) und ferne Gebirgsketten (Mythol. Bilder) waren fast alles, was er von ihnen zu geben gewagt hatte. Nun aber entrollt er in buntester Mannigfaltigkeit die ganze Scenerie seines Heimatlandes. Bald giebt er ein breites, grünes, von hohen Bergkämmen eingefasstes Thal (S. Giov. e Paolo, Petrus Martyr; Louvre, Venus von Prado); bald eine enge, felsige Thalschlucht von hohen Bergwänden eingeschlossen (Dogenpalast, Schlacht); bald den kleinen, schäumend herabsprudelnden Gebirgsbach, an dessen Rande knorrige Eichen wachsen (Akad., Joh.), bald ein anmutiges, waldreiches Seitenthal, in dessen grünem Schosse, zwischen Busch und Baum versteckt, ländliche Häuser und Kirchen liegen, ein Gewässer gleich einem Silberfaden sich dahinschlängelt, und Hirten ihre Herden weiden (London, Nat. Gall.; Florenz, Pitti, Mad. m. hl. Katharina). Hier schildert er die Einsamkeit eines felsigen, mit Wurzelwerk und Gestrüpp bewachsenen Abhanges, den alte, knorrige, dicht verschränkte Bäume beschatten (Brera, Hieronymus) und dort die Aussicht von steiler, sturmumtoster Höhe auf ein tiefes, schattiges Thal (Stich v. C. Cort) oder den über das Hochgebirge führenden Pass, von dessen Höhe aus die Berge ringsum nicht mehr so gewaltig sich aufzutürmen scheinen (S. Lio., hl. Jacobus). Fast niemals aber fehlen die Dolomiten, die erst seiner Heimat das ihr eigentümliche Gepräge verleihen: als einzelne nackte Kuppen oder als langgezogene zackige Ketten bilden sie im Hintergrunde den Abschluss der Scenerie.

---

1) Est gar kein Grund vorhanden, mit Eugène Müntz (a. a. O. p. 180) anzunehmen, dass erst Dürer Tizian die Schönheit der Friauler Alpen, seiner eigenen Heimat, enthüllt hätte. Alle venezianischen Maler haben die Schönheit ihres engeren Vaterlandes vollständig erkannt, wie es der Verlauf dieser Untersuchung zeigt.

2) Nach Venturi (Arch. stor. dell' Arte II, p. 454) wohl mit Recht mit dem vom Anonymus Morelli (a. a. O. p. 79) beschriebenen Jugendwerke Tizians identifiziert. Vgl. auch Lermolieff, Kunstkrit. Studien. München u. Dresden, p. 76 Anm. 1.

Aber darin zeigt sich bei Tizian ein tieferes Eindringen in die Natur, ein gemütvolleres Erfassen derselben, dass er neben ihren grossartigsten Erscheinungen auch dem Einfachsten und Gewöhnlichsten seine volle Aufmerksamkeit zu teil werden lässt. An sich unbedeutende Motive, wie das buschumkränzte Ufer eines Flusses, in dessen Grün die Türme einer Ortschaft sichtbar werden (Brescia, S. Naz. e Celso, Himmelfahrt) oder ein unscheinbarer, lauschiger Waldeswinkel, wie er sich überall bot, der nur in dem Kontrast des dunklen Laubes zum azurblauen Himmel seinen Reiz hat (Wien, Akad. Putto), genügen ihm bisweilen zur Ausfüllung des Hintergrundes. Selbst die niedrige Tierwelt, die in der Einsamkeit der Natur ihr Wesen treibt, fand er der Darstellung wert; die Schlange am Gestein (Prometheus, Stich v. C. Cort), die Elster im Baum (Hieronymus Stich v. C. Cort), das Eichhorn am Stamm und die Schnecke am Boden (Venus u. Amor, Holzschn. v. Boldrini, B. 29) tragen zur Belebung seiner Landschaften bei. Nichts blieb seinem Blicke verborgen.

Auch in seinem Verhalten zur Wiedergabe der menschlichen Wohnstätten offenbart sich ein innigeres Verwachsensein mit der Natur. Er legt kein grosses Gewicht mehr auf sie. Wie er nur selten die reine Architektur[1]) gab, wie er sie dann gern in den Gegensatz zur rein landschaftlichen Natur setzte (Akad., Tempelgang), so treten auch in seinen Landschaften Wohnhäuser, Kirchen und Kastelle, entsprechend der spärlichen Bevölkerung seiner Heimat, mehr und mehr in den Hintergrund. Das schon von Zeit und Wetter mitgenommene Bauernhaus in deutscher Bauart mit seinem untersetzten Unterbau und seinem hohen, schrägen, strohgedeckten Dache, wie es wohl damals noch in den südlichen Alpenthälern aus den Zeiten der germanischen Occupation her dem Gebirgsvolke Wohnstätte war[2]), ist hier sein Lieblingsmotiv, das wegen seines

---

1) Auch soll er sich hierzu bisweilen fremder Hilfe bedient haben, z. B. der Rosa bresciani; vgl. Lanzi III, p. 111.

2) Dass es damals ganz allgemein auf dem Lande Strohhäuser gab, geht aus dem von W. v. Oettingen (im Repert. f. Kunstwissenschaft Bd. XIV) mitgeteilten „Idealstaate Vasari's" hervor. Vasari sagt dort (p. 30), dass er von diesen nicht rede, weil sie überall in besonderer Weise aufgeführt würden. Die oben geschil-

ländlichen Charakters sich inniger mit der Natur vereint. Doch finden sich auch einige Darstellungen, in denen nichts von der Anwesenheit des Menschen und seiner Kultur zeugt, in denen sich Tizian als der erste Künstler, wie Petrarca als der erste Dichter offenbart, der die Natur nicht nur als die für den Menschen vorhandene, nur für ihn geschaffene Umgebung empfand, der sie auch in ihrer unberührten Reinheit, wie sie ihm in seiner Heimat auf Schritt und Tritt entgegentrat, zu schätzen wusste (Wien, Akad., Putto). Wie Giorgione will er die Welt vor allem im vergänglichen, aber lebensvollen Schmucke der Pflanzenwelt zeigen, um durch diese die Nacktheit ihrer Formen zu verhüllen. So schliesst oft, wie bei jenem, eine dichte grüne Wand den Vordergrund ab und lässt durch die Lücken der Zweige und Stämme den glänzenden Himmel und die Ferne sehen (Madrid, Mus. Bacchanal, Anbetung d. Venus; London, Nat. Gall., Ariadne u. a.), in der Büsche und Bäume Hügel, Berge und Thäler bedecken, vereinzelt emporragen oder traulich die Wohnungen der Menschen umschliessen (Padua, Sc. d. Santo, Ant. heilt e. Jüngling d. Bein an). Die Kahlheit des Quattrocento ist jetzt für alle Zeiten überwunden.

Keiner unter den Venezianern hat, wie Tizian, auf die mannigfaltigen Erscheinungsformen der Pflanzenwelt, auf ihr Wachsen, Gedeihen und Vergehen innerhalb der Natur geachtet; nur Giorgione ihr bis dahin die gleiche Bedeutung für die landschaftliche Schilderung zuerkannt. Aber deutlich tritt es zu Tage, dass dieser ein Kind

---

derte Form deutschen Charakters findet sich auch schon lange vor Tizian in der venezianischen Malerei, aber nur ganz vereinzelt und gerade dann, wenn ländliche oder Gebirgssceneriei gegeben werden sollen, z. B. einmal im Londoner Skizzenbuch Jacopo Bellini's, in einer thronenden Madonna Cima's (Akad.), in Giov. Bellini's Madonna am See und in der Geburt des Paris von Giorgione (Pest). Es ist wohl mit einigem Recht anzunehmen, dass sie ihr Vorbild in den südlichen Alpenthälern hatte; denn die Friauler haben lange — bis zum Ausgange des 15. Jahrh. — zwischen deutscher und italienischer Kunst geschwankt. Erst dann wird das venezianische Element hier alleinherrschend (vgl. Crowe u. Cav. VI, p. 219). Heutzutage könnten wohl alle derartige ländliche Wohnungen, die ja nie lange Bestand haben, durch dieses verdrängt sein. Ihre Feuersgefahr kannte man schon damals, wie ebenfalls aus dem Idealstaate Vasari's (p. 30) hervorgeht. Sie hat überhaupt dem Steinbau in Italien, wie überall, zum Siege verholfen.

der Ebene, jener ein Sohn des Gebirges ist. Ueppig gedeiht der Baum im fruchtbaren Flachlande, ungestört von Wind und Wetter entfaltet er seine volle Krone harmonisch nach allen Seiten; auf dem steinigen, abschüssigen Boden des Gebirgslandes wächst er nur mühsam empor, strebt er vor allem danach, durch die Zähigkeit der Wurzeln und die Festigkeit des Geästes den Elementen Trotz zu bieten. Spärlich ist so sein Laub, im Schatten des Waldes erstirbt seine untere Blätterhülle, die Gewalt des Sturms und die Last des Schnees knicken seine Zweige; deutlicher enthüllt er sein Knochengerüst, das die Leben erhaltenden Blätter trägt. In dieser Gestalt, mit ganz besonderer Betonung seines Wuchses, hat Tizian ihn meist in seinen Landschaften geschildert; er ist damit der erste unter den Venezianern gewesen, der den Bergwald mit seinen charaktervollen Formen in die Kunst aufnahm. Die grossartigste Leistung dieser Art ist jene mächtige, verschlungene Baumgruppe im Petrus Martyr (S. Giov. e Paolo), der zur Liebe selbst das Format des Bildes in die Höhe gezogen zu sein scheint, überhaupt eine der genialsten Thaten Tizians auf diesem Gebiete. Geradezu verblüffend muss der Eindruck gewesen sein, den diese „Waldlandschaft“, wie man sie nannte[1]), auf die Zeitgenossen ausübte, — es war schon an sich ohne Beispiel, dass Bäume eine solche Bedeutung gewannen, sogar in fast natürlicher Grösse dargestellt wurden —, sie ist für alle Zeiten von grösstem Einfluss geblieben[2]).

Eigentümlich ist es, dass man bei Tizian die Tanne, die der charakteristische Baum und zugleich die wichtigste Erwerbsquelle seiner Heimat ist, fast immer vergeblich suchen wird. Nur eine Zeichnung zum Petrus Martyr[3]) (London, Brit. Mus.) und ein

---

1) Lodovico Dolce Aretino oder Dialog über Malerei (Quellenschriften f. d. Kunstgesch. II, p. 102).

2) Eine direkte, gleichzeitige Nachahmung z. B. im hl. Franciscus v. Beccaruzzi (Akad. S. XIV, 9). Von ihr gehen auch Veronese und Tintoretto aus.

3) Abb. in Reproduction of Drawings by old Masters in the British Mus. 1888, publ. by the Trustees Part I. Mir scheint diese interessante Zeichnung entschieden von Tizian selber herzurühren, obwohl sie durch ihre sorgfältige Ausfüh-

Holzschnitt Boldrini's (Venus u. Amor, B. 29) zeigen einige Fichten zwischen anderen Waldbäumen, das Porträt der Herzogin von Urbino (Uffizien) in der Ferne eine Föhre auf einem Hügel, deren Stamm im Abendschein rötlich leuchtet. Da es nicht anzunehmen ist, dass sich in wenigen Jahrhunderten der ganze Waldbestand dieser Gegend verändert hat, so hielt Tizian wohl in seinem künstlerischen Feingefühl die volle, abgerundete Gestalt des Laubbaumes für eine weit malerischere Erscheinung, als die schlanke, spitz zulaufende Fichte[1]). Andrerseits aber zeigt sich, wie fest die Jugendeindrücke in seiner Seele hafteten, wie sehr er in allem von seiner eigenen Heimat seinen Ausgang nahm, wenn er die zerzausten, übel mitgenommenen Formen der Gebirgsvegetation in die fruchtbare Ebene übertrug (London, Nat. Gall., Nolimetangere), wie er denn überhaupt gern die Folgen der in langjähriger Thätigkeit zersetzenden Naturkräfte geschildert hat und hierbei bisweilen zu wirkungsvollen Effekten gelangt ist, die wir heute als „romantisch-malerisch" bezeichnen, und die in Italien erst in Salvator Rosa ihren klassischen Vertreter fanden. So stellt er, ganz abgesehen von den allgemeiner üblichen antiken Ruinen, im Aktaeon (Madrid) ein verwittertes, malerisch beranktes Brunnenhaus im Schatten hoher Bäume dar, gruppiert in einer Venus mit Amor (Florenz, Uffizien) einen wetterzerzausten Baum mit einem verwitterten Zaun[2]) und hebt im Bacchanal Bellini's (Alnwickcastle) die malerisch von Bäumen umstellten Trümmer eines alten Kastells gegen den abendlich glühenden, wolkendurchzogenen Himmel ab.

Aber Tizian hat auch das augenblickliche Wirken dieser Naturkräfte selber, sowie überhaupt das Leben und Weben der Natur in

---

rung isoliert dasteht. Sie ist ungemein sicher und geistreich und enthält manche merkwürdige Abweichungen vom Gemälde, die bei einer Kopie nach demselben unerklärlich wären. Hierzu gehört auch die Tanne selber. Uebrigens ist es ja bekannt, wie ungewöhnlich lange und sorgfältig Tizian an diesem Werke gearbeitet hat.

1) So Eastlake (a. a. O. II, p. 141), der zuerst auf diese Eigentümlichkeit aufmerksam machte. Seine Annahme scheint dadurch bestätigt zu werden, dass im Bilde des Petrus Martyr die Tanne wieder durch einen Laubbaum ersetzt war.

2) Aehnlich auch die Landschaft der Nymphe mit Schäfer im Wiener Belvedere.

seiner raschen Veränderlichkeit, zu deren Beobachtung er in seiner rauhen Heimat und in dem feuchten Venedig reichliche Gelegenheit hatte, mit grosser Mannigfaltigkeit[1]) zur Darstellung gebracht. Hier zeigt es sich vor allem, wie Tizian im Gegensatz zu Giorgione eine entschieden dramatische Natur war, wie sie die venezianische Kunst in solcher Gesundheit nicht wieder besessen hat. Von den zarten, über einen heiteren Himmel zerstreuten Lämmerwolken (Madrid, Aktaeon) an bis zum schweren, massigen Gewölk, das drohend am Himmel heranzieht (Madrid, Bacchanal), oder dem bereits von Sturm gepeitschter Regen entströmt (London, Buckingham Palace, Sturm)[2]) finden sich in seinen Landschaften die mannigfachsten Zwischenstufen wiedergegeben. Nebel[3]) entsteigt den Thälern (Akad., Tempelgang) oder hält die Gipfel der Bergriesen umfangen (Uffizien, Mad. m. Katharina); die frische Brise kräuselt die glatte Fläche des Meeres (Holzschnitt v. Untergange Pharao's; Dogenpalast, Christophorus), der Bergwind rauscht durch die Bäume und biegt sie zur Seite (S. Giov. e Paolo, Petrus Martyr.; Padua, Sc. d. Santo, Der eifersüchtige Ehemann ermordet seine Frau), Wolkenschatten huschen über die Ebene (Rom, Gall. Borgh., Irdische u. himml. Liebe), der Abendsonne letzter Schein glänzt auf den Bergen (Akad., Tempelgang; Florenz, Uffizien, Mad.), siegreich durchbricht der Lichtstrahl das schwere Gewölk am Himmel (S. Giov. e Paolo, Petrus Mart.; S. Marciliano, Tobias) und versöhnend wölbt sich am Himmel der farbenreiche Regenbogen (Wien, Belv., Kallisto)[4]).

Die grösste Bedeutung aber für die Erscheinung der Natur hat auch bei ihm die durch Luft und Licht erzeugte Stimmung ge-

---

1) Lomazzo aber übertreibt sicher, wenn er in seiner Idea del tempio della pittura (Milano 1590, p. 50) von inondationi del mare e dei fiumi und terremoti spricht.

2) So auch in der Schlacht des Dogenpalastes nach Vasari's Schilderung (a. a. O. VII, p. 439, mentre una terribile pioggia cadde dal cielo). Vgl. p. 137.

3) Es ist durchaus unzutreffend von Ruskin (a. a. O. IV, p. 57) behauptet worden, dass alle Maler bis ins 17. Jahrhundert den Nebel hassten.

4) Auch in einer Verkündigung (vgl. den Brief Arretino's bei Bottari, Raccolta di lettere III, p. 61) war ein solcher dargestellt.

wonnen; in ihm zuerst ist die malerische Auffassung der Landschaft, der schon das Quattrocento, wenn auch fast unbewusst, zustrebte, und der Giorgione sich mit ganzer Entschiedenheit zuwandte, zur vollendeten Thatsache geworden. Deutlich verrät ein Brief Pietro Aretino's an Tizian, in dem er mit begeisterten Ausdrücken das farbenprächtige Schauspiel eines vom Canale grande aus beobachteten Sonnenunterganges schildert[1]), wie Tizian und die von ihm beeinflusste Umgebung bei der Betrachtung der Natur beständig die Kunst im Auge hatten, und wie gerade ihre farbige Erscheinung sie fesselte und entzückte. So will Tizian in den besten seiner Landschaften, die er nach seiner giorgionesken Periode malte, vor allem durch die in der Stimmung der Natur begründeten Harmonien und Kontraste der Farben wirken. In Töne umgesetzte Massen, nicht Linien, bestimmen ihre Komposition; das Wesen ihrer Erscheinung liegt nur zum Teil in ihren Motiven selber, wenn Tizian auch natürlich noch weit davon entfernt war, sie, wie Künstler unserer Zeit, ohne Wahl zu verwenden.

Zur Auffassung der Linien- und Formenschönheit der Natur und ihrer Idealisierung, für die sonst Italien, „das Land der reinen Formen und Farben“, die Hoheschule ist, konnte die venezianische Malerei dieser Zeit indessen nie gelangen. Es fehlt der oberitalienischen Landschaft der rhythmische Zug der Höhen, die klare Gliederung der Erdoberfläche, die sichtbare Mannigfaltigkeit der Pläne. Eine weite, monotone Fläche umgab den Venezianer

---

1) Der Brief (abgedruckt bei Bottari a. a. O. III, p. 78; in d. Lettere d. N. P. Aretino III, p. 46 und bei Crowe u. Cav., Tizian p. 454) schliesst mit den Worten: „Der steinerne Bau der Häuser erschien mir in all seiner Kraft wie künstlerisches Scheinwerk, die Atmosphäre mannigfaltig abgestimmt von Klarheit zu Dämmerung, die Wolken oberhalb der Dächer verloren sich in weiter Ferne in grauem Dunst, die vordersten sonnenhell strahlend, die ferneren Schichten wie bleierne Masse, die endlich in wagerechte Streifen sich auflöste, hier grünlichblau, dort bläulichgrün über den Palastmassen sich ergiessend — mit einem Wort: ich war in eine Landschaft unseres Vecelli versetzt. Schauend und geniessend seufzte ich: O, Tizian, wo bist Du, und warum malst Du das nicht?“ Für P. Aretino's Landschaftsschwärmerei ist auch höchst charakteristisch, dass er die Architektur- und Landschaftsgemälde Peruzzi's in der Farnesina für die schönsten der ganzen Villa erklärte. Vgl. Serlio, De architettura, transl. a Saraceno IV, p. 344.

ringsum, ein wildes Hochgebirge schloss sich ihr an, die beide nicht das Auge durch den Adel ihrer Formen zu entzücken vermögen[1]). Es waren ja nicht rein künstlerische Rücksichten gewesen, die hier der dargestellten Natur bisweilen die Unnatur der Symmetrie hatten aufzwingen wollen. Tizian ist darin konsequent, dass er diese völlig aufgiebt. Wie Giorgione, bedient auch er sich zur Hebung der Fernwirkung der Baum-, Fels- oder Architekturcoulisse im Vordergrund und schiebt bisweilen noch im Mittelgrunde einen mit Baulichkeiten bedeckten Hügel (London, Nat. Gall., Nolimetangere), oder einen einzeln stehenden Baum vor (Louvre, Emaus), aber er verteilt sie nicht gleichmässig, wie jener noch, auf beide Seiten. Es ist dagegen für ihn charakteristisch, dass er, um dennoch dem Auge einen Sammelpunkt zu gewähren, oft die Mitte seiner Landschaften, sei es am Himmel oder auf der Erde, durch das hellste Licht (Akad., Tempelg., Wien, Belv., Kallisto etc.) zu betonen sucht.

Fast alle wichtigen und interessanten Stimmungen der Natur und Tageszeiten hat Tizian im Laufe seines langen Lebens malerisch wiederzugeben versucht; nur die krasse, meist unharmonische Beleuchtung des Mittags ward, wie fast allgemein in dieser Zeit, auch von ihm vermieden. In der ersten Periode seines Schaffens hatte er, wie Giorgione, vorzugsweise den warmen Schein der scheidenden Sonne auf Häusern, Hügeln und am Himmel geschildert; bald zog ihn vor allen die tiefe Harmonie[2]) der späten Abendstunde an, bei der in Italien alles, selbst der tiefe Schatten, zur intensiven Farbe wird[3]), und die in seinem Heimatlande entschieden die am meisten malerische Stimmung ist. Verschieden ist hierbei die Wahl des Moments; bald fällt ein letzter Wiederschein vom Himmel auf die von den Sonnenstrahlen nicht mehr erreichte Erde (Uffizien, Mad.; Berlin, Porträt der Strozzi; Venedig, S. Giov.

---

1) Es ist sehr charakteristisch, dass auch Albr. Dürer in seinem Dresdener Kruzifix, das in die Zeit seines zweiten venezianischen Aufenthaltes verlegt wird (vgl. Katalog d. kgl. Gemäldegall. von K. Woermann 1887, p. 591), zu einer ungewohnt malerischen Auffassung der Natur gelangt ist.

2) Andrea Mayer, Della imitazione pittorica, Venezia 1818, p. 122.

3) Eastlake a. a. O. II, p. 102.

e Paolo., Petrus Mart.), bald hat die Dämmerung alles bereits in unklares Zwielicht eingehüllt (Pitti, Christus). Unverkennbar aber ist überall die Vorliebe für die blaue Farbentönung, von deren Reizen schon Basaiti eine Vorahnung empfand. Zu dem tiefen Grün oder herbstlichen Ton der Bäume, dem Braun des Bodens, dem lichten Abendschein am Himmel gesellt sich der bläuliche Duft der Thäler und der Berge, der bläuliche Dunst der Ferne und das blaue Meer (z. B. London, Nat. Gall., Ariadne): Auch der Himmel zeigt die durch seine Unendlichkeit erzeugte azurne Färbung, da der Venezianer es überhaupt noch nicht liebt, ihn, wie später Claude Lorrain, als die vom flutenden Lichte getränkte Atmosphäre aufzufassen[1]). Erst im Greisenalter ist Tizian von dieser Farbenstimmung allmählich zurückgekommen. Wie die lichtvolle Heiterkeit seiner Jugend, die ernste, tiefe Stimmung seinem gesetzten Mannesalter, so entspricht dem Ende seines Lebens die düstere, trübe und namentlich nächtliche Beleuchtung, wenn er auch freilich schon früher die Himmelfahrt Christi in das Dunkel der Nacht verlegte (Brescia, S. Naz. e Celso) und im Hieronymus (Louvre) das Mondlicht[2]) durch dichte Zweige dringen liess. In allen derartigen Darstellungen kommt es ihm aber nicht auf die Schilderung der Finsternis an sich an; vielmehr reizte ihn ihre Aufhellung durch künstliche und natürliche Lichtquellen und deren Kontraste und sanftes Verschwinden (Gethsemane[3]), Akad. Pietà; München, Pin., Ecce homo). So kämpft und versöhnt sich miteinander im Martyrium des hl. Laurentius (Gesuiti; Madrid, Mus.) ein dreifaches Licht[4]): die rötliche

---

1) Eastlake a. a. O. II, p. 104.

2) Es ist dabei ein neuer Beweis für die Feinfühligkeit dieser grossen Künstler (vgl. p. 99), dass er den Mond selber, der durch sein intensives, alles andere ertötende Licht die Harmonie des Bildes gestört hätte, hinter den Bäumen versteckt, wodurch zugleich eine recht effektvolle Wirkung zustande kommt. Maler der folgenden Jahrhunderte haben bekanntlich das Licht des Mondes bedeutend gedämpft und seinen Widerschein auf den Gegenständen ebenso verstärkt, sind aber so zu völlig konventionellen Landschaften gelangt.

3) Ticozzi a. a. O. p. 212. Das Bild scheint verloren.

4) Die Legende erfordert dies keineswegs, vgl. Zanotti, Pinacot. Veneta etc. IV, p. 90.

Glut des entzündeten Feuers, der gelbliche Schein der Fackeln und das bleiche, verklärende Licht des durch finstres Gewölk hindurch strahlenden Mondes[1]).

Der schnelle Wechsel der Tageszeiten ordnet sich dem langsamen der Jahreszeiten unter. Wenn Tizian bei seinem intensiven Naturgefühl natürlich auch die eigenartigen Erscheinungen, die diese mit sich brachten, beachtet haben wird, so hat er sie doch weniger in seinen Gemälden betont. Es dominiert bei ihm der warme, bräunliche Ton des Spätsommers oder Herbstes, der sich bei seinen Vorgängern schon fand, und der von nun an fast der gesamten Kunst Jahrhunderte lang verbleibt, bis im fernen Norden und erst in unserem Jahrhundert das Auge eines englischen Malers, John Constable's, nicht ohne Widerspruch der Zeitgenossen entdeckte, dass auch das frische Grün der neuverjüngten Natur nicht ohne Reiz sei. Vor allem aber ging der farbenfrohe Venezianer der Darstellung des Winters mit seiner, den Organismus der Natur verhüllenden Schneedecke, seiner Todesstarre und Farbenmonotonie aus dem Wege. Während Bassano in seiner Schlacht bei Cadore (Dogenp.) der historischen Wahrheit gemäss, die auch Tizian kennen musste, die Landschaft mit Schnee bedeckt[2]) zeigt, hat dieser ihn in seinem Bilde gleichen Gegenstandes wohl mit voller Absicht durch Regen ersetzt.

In der Wiedergabe aller Elemente, aus denen sich diese Landschaften Tizians zusammensetzen, zeigt sich das innigste Vertrautsein mit der landschaftlichen Natur, wie man es eben nur bei andauerndem Zusammenleben mit ihr sich anzueignen vermag; dennoch sind sie weit entfernt, im allgemeinen wie im einzelnen, getreue Abbildungen derselben zu sein. Wollte schon Giorgione die Welt nur zeigen, wie sie sich in der Seele eines grossangelegten Künstlers, einer reich entwickelten, fein und vornehm gebildeten Persönlichkeit wiederspiegelt, so ging auch Tizian, wie jetzt die meisten der venezianischen Maler, nur auf die poetische Gesamtwirkung der Landschaft, auf die freiere Schöpfung einer

1) Der Lichteffekt war schon zu Zanetti's Zeit (Della pittura veneziana etc. 1771, p. 121) wie jetzt, sehr verdorben.

2) Gilbert, Cadore p. 181 ff.

Naturdichtung aus, die sich durchaus nicht ängstlich an die äussere Wahrheit klammert[1]). Er hat, wie man zu sagen pflegt, Ideallandschaften geschaffen. Schon die koloristische Erscheinung der Natur ist über das Mass der Wirklichkeit hinausgesteigert, mag auch mit Recht behauptet sein, dass in Italien die Beleuchtung heller, die Luftperspektive klarer, als in unserm nordischen Klima ist, und dass hier nichts die Integrität der Farben stört[2]). Zu tief ist der bläuliche Duft[3]) der Ferne, zu lebhaft das Braun der Vegetation für eine abendliche Beleuchtung, das warme Licht der scheidenden Sonne fällt zu kräftig leuchtend auf Hügel und Häuser, und wahrhaft magisch erscheint der Lichtstrahl, der oft das Gewölk

1) Da der Begriff der Naturwahrheit immer nur ein relativer sein kann, so sind über diesen Punkt die verschiedensten Ansichten ausgesprochen worden. Die gleichzeitigen Schriftsteller, wie Boschini (a. a. O. p. 359 u. Einl.), Aretino (Bottari a. a. O. III, p. 65), Armeneni da Faenza (Dei veri precetti della pittura. Ravenna 1587; Venedig 1867, p. 113) treten natürlich alle für diese ein. Unter den neueren kompetenten Persönlichkeiten, die sich ihnen hierin anschliessen, sind zu nennen Goethe (Diderot's Versuch über die Malerei. 28. Bd. der Ausgabe Hempel, p. 73 „Hat man nicht die Erfahrung, dass Ungeübte Tizians Kolorit selbst nicht natürlich finden?"), Reynolds (Works 1809. I, p. 279), Algarotti (Saggio sopra la pittura. Oeuvres III, p. 156), Anton R. Mengs (gesammelte Werke 1843, p. 156), Eastlake (a. a. O. II, p. 103), Lanzi (a. a. O. III. p. 102), und kürzlich auch noch Schäffer (a. a. O. p. 228). Man scheint vielfach sich gescheut zu haben, die Wahrheit auszusprechen, da man eine weniger getreue Wiedergabe der Natur, als einen Mangel empfand, ohne zu erkennen, dass der Hauptvorzug dieser Landschaften gerade in der von allen Zufälligkeiten und Einzelheiten abstrahierenden Vergeistigung der Natur liegt. Ridolfi scheint etwas von dem wahren Sachverhalte geahnt zu haben, wenn er (a. a. O. I, p. 193) sagt: „Die Natur dankte zu Tizian's Gunsten ab und empfing ihre Gesetze durch seinen Pinsel." Der grosse Naturkenner Alex. v. Humboldt, gewiss eine sehr kompetente Persönlichkeit, spricht schon von der „freien Auffassung" Tizianischer Landschaften (Kosmos II, p. 82). Ruskin (a. a. O. p. 146. V, 320) und Fr. Schlegel (Ansichten u. Ideen zur christl. Kunst. Gesammelte Werke. Wien 1825. VI. Bd. p. 87) haben bis jetzt am Entschiedensten die Naturwahrheit in Abrede gestellt. Während aber letzterer gerade darin den Wert seiner Landschaften sieht, hat ersterer es ihm in echt englischer Beschränktheit zum Tadel angerechnet.

2) Eastlake a. a. O. II, p. 103.

3) Gilbert, Cadore p. 35 schreibt dies der „technical matter of the superior permanence of ultramarin" zu. Warum aber findet sich dieses Blau dann eben nur bei Tizian?

am Himmel durchbricht und, alles was er streift, aufhellend, zur Erde gelangt. Aber Tizian hat es verstanden, durch die Einheitlichkeit der Steigerung und die Harmonie der Farben unter einander dem Bilde der Natur, das so in seiner höchsten malerischen Vollendung erscheint, die Wahrscheinlichkeit seiner Existenz einzuhauchen.

Für den Koloristen tritt die Zeichnung an sich schon der Farbe gegenüber zurück. So wird auch Tizian, der nach Vasari's[1]) Bericht sich bei der Zeichnung der Figuren fast völlig auf sein eminentes Formengedächtnis verliess und dem kein geringerer als Michelangelo es zum Vorwurf machte, dass er das Zeichnen nach der Natur ausser Acht liesse[2]) — wenn er auch vielleicht einzelne Blumen, die durch ihre liebevolle Wiedergabe überraschen, in engerem Anschluss an die Natur nachbildete[3]) und gelegentlich, wie die Tradition ging, für den Petrus Martyr, der Bequemlichkeit halber eine Baumgruppe seines Gartens verwandte[4]) —, die unbestimmten Linien und Formen der Landschaft, die eine viel grössere Willkür als die Figuren erlauben, nicht mit peinlicher Genauigkeit der Natur nachgezeichnet haben. Keine landschaftliche Skizze hat sich unter den wenigen Handzeichnungen, die ihm mit Sicherheit nachzuweisen sind, gefunden, und völlig unbegründet ist daher die Annahme, dass er auf seinen Wanderungen in der Natur Skizzenbuch, Staffelei und Malkasten mit sich nahm[5]). Es ist überhaupt sehr fraglich, ob man damals schon allgemeiner in künstlerischer Absicht die landschaftliche Natur in der Natur zeichnete. Die ersten Landschaftsskizzen mögen auf Reisen für die

---

1) Vasari a. a. O. VII, p 452.

2) Vasari a. a. O. VII, p. 447 u. 431.

3) So im Bacchus und Ariadne. Gewiss brauchte er aber nicht, wie Crowe u. Cav. (Tizian, p. 218) meinen, erst nach Ferrara zu gehen, um solche Blumen kennen zu lernen, da Venedig ja viele Gärten besass.

4) Zanetti, Della pittura Venez. etc. p. 116.

5) Sie findet sich bei Crowe u. Cav. a. a. O. p. 325 und Gilbert a. a. O. p. 10. Der „Sturm" im Buckinghampalast ist, wenn überhaupt von Tizian, sicherlich keine Farbenskizze nach der Natur.

zurückgebliebenen Freunde oder zur eigenen Erinnerung angefertigt sein. So skizzierte Cyriaco von Ancona auf seinen Wanderungen[1]), so Pellegrino Brocardo, ein venezianischer Patrizier, auf seiner Reise nach Aegypten[2]). Auch Dürer und Lionardo[3]) machten Zeichnungen auf ihren Künstlerfahrten, die ersterer nur selten[4]), letzterer niemals in seinen Werken wiedergab. Ob man der Nachricht Sandrarts[5]), dass schon Jan Scorel († 1532) auf seiner Reise nach dem Morgenlande Jerusalem, die Landschaft des Jordans und ähnliches „conterfeyte" und in seinen religiösen Bildern an den passenden Stellen verwandte, Glauben schenken darf, dürfte zweifelhaft sein, da sich nichts derartiges in seinen Werken mehr nachweisen lässt; jedenfalls aber wird es noch als etwas Ungewöhnliches[6]) berichtet, dass er in seiner Jugend in den „lustigen Bosch" ging und hier Bäume abzeichnete, die selbst Elzhaimer († 1620) noch ohne Skizzen nach der Natur wiedergab[7]).

Früher, als von Zeichnungen nach rein landschaftlicher Natur, hört man dagegen von Veduten ganzer Städte und einzelner Teile derselben, bei denen schon das Problem ihrer perspektivischen Wiedergabe[8]) die für derartige Experimente empfängliche Zeit, wie bei antiken Monumenten ihre Bedeutung als allgemeines künst-

---

1) J. Burckhardt, Kultur u. s. w. I, p. 229.

2) Morelli, Dissertazione intorno ad alcuni Viaggiatori eruditi Veneziani poco noti. Venezia 1803.

3) Prachtvolle Wiedergaben ganzer Alpengebirgsstöcke z. B. in Windsor.

4) Beispiele bei Lichtenberg a. a. O. p. 93. Dürer dürfte unter seinen Schülern nur H. B. Grien gefolgt sein. Vgl. sein Skizzenbuch in Karlsruhe, herausgeg. v. E. Rosenberg. Albrecht Altdorfers Radierungen scheinen mir dagegen im Gegensatz zu Lichtenberg (a. a. O. p. 106) freiere Nachbildungen der Natur zu sein. Eigentliche Studien fehlen überhaupt unter seinen Handzeichnungen. Vgl. M. Friedländer, Albrecht Altdorfer (Seemann, Beitr. z. Kunstgesch. N. F.) p. 25.

5) Joachim Sandrart, deutsche Akademie 1675. I, 2, p. 246.

6) Justi, Jan Scorel (Jahrbücher d. preuss. Kunstsamml. 1881, p. 195). Bezeichnender Weise that er dies an den Sonntagen, da er an Wochentagen wohl nicht aus dem Atelier hinauskam.

7) Sandrart a. a. O. I, 2, p. 295.

8) So zeichnete schon Brunellesco die Piazza di S. Giovanni und die Piazza della Signoria ab, um seine perspektivischen Kenntnisse praktisch zu verwerten. Vasari a. a. O. II, p. 332.

lerisches Vorbild[1]), zur Nachbildung reizte. Sie fanden auch zuerst eine künstlerische Verwendung, als Zimmerschmuck[2]), in den Hintergründen von Gemälden oft ohne irgend welche Motivierung ihres Daseins[3]), als Stadtplan in perspektivischer Ansicht[4]) oder schliesslich für Buchdruckwerke[5]). Dann kam wohl auch im 16. Jahrhundert die nähere Umgebung der Städte und mit ihr die reine Landschaft hinzu, bei der noch durchaus das gegenständliche Interesse vorwaltete. Im Jahre 1549 verfasste Doni eine Beschreibung von Florenz, der er viele Ansichten dieser Stadt und ihrer Umgebung, „paesetti", wie er sie nannte, beigeben wollte[6]), und wenige Jahre später bereiste der Antwerpener Maler Joris Hoefnagel fast ganz Europa, um eine Fülle von Skizzen nach der Natur heimzubringen, die

1) Vgl. z. B. für Venedig p. 29 u. 38.. Auch der Anonymus Morelli p. 82 sah in Venedig ein „libretto in ottavo . . . a penna delle Antiquità di Roma".

2) So Pinturicchio im Belvedere für Papst Innocenz VIII., darunter Rom, Mailand, Genua, Florenz, Venedig und Neapel, unter denen vielleicht einige, wie Rom selber, sich enger an ihr Vorbild hielten, wenn man auch nicht an Landschaften in unserem Sinne denken darf (vgl. Schmarsow, Pinturicchio in Rom. 1882, p. 93). Vasari (a. a. O. III, p. 428) erschienen sie so ungewohnt, dass er sie „alla fiamminga" bezeichnete. Ferner die schon bei den Bellinis (vgl. p. 37) erwähnten Stadtansichten für die camera della città der Gonzagas. Wie leicht man es auch hier noch mit der Uebereinstimmung mit der Wirklichkeit nahm, wenn man sie nicht selbst kannte, zeigt der darüber 1497 geführte Briefwechsel (Arch. storico del Arte I, p. 76 ff.). Auch Fichard erwähnt in seiner „Italia" von 1536 (Repert. f. K. XIV, p. 382) in einer „aula" des Klostergartens von S. Maria in Portu zu Ravenna zwei Wandgemälde, von denen das eine Venedig im Meer, das andere die Insel S. Maria de Tramite darstellte.

3) So fast in jeder Schule Italiens seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts. In Venedig z. B. der Markusplatz in der Prozession Gent. Bellini's und in desselben und Carpaccio's Kanalansichten. Unmotiviert aus den p. 68 angegebenen Gründen nur selten hier; vgl. p. 186 Anm. 3. In Deutschland dagegen so gut wie gar nicht.

4) Vgl. p. 28, 37 u. 84 und Rossi, Piante iconographiche e prospettive di Roma. 1879.

5) Noch wenig Anfänge von getreuer Wiedergabe in den Supplementa chronicarum des Rollewinck Fasciculus 1486, der Dittamondo des Facius degli Uberti und selbst der Hartmann Schedel'schen Weltchronik 1493. Am besten wohl in Breydenbach's Reise ins gelobte Land (1486), der einen Maler mit auf die Pilgerfahrt nahm. (Vgl. auch Loga, Die Städteansichten in Hartmann Schedels Weltchronik [Jahrb. d preuss. Kunsts. IX, p. 96 ff.]).

6) Bottari a. a. O. III, p. 231.

er in einem grossen geographischen Werke[1]) herausgab. In ihnen erscheint schon oft die Stadt und ihre landschaftliche Umgebung als gleichwertige Faktoren. Erst im 17. Jahrhundert setzte man sich dann allgemeiner in die Natur und zeichnete die Landschaft um ihrer künstlerischen Erscheinung willen ab[2]). So fand in der That z. T., wie Goethe schon so richtig bemerkt[3]), der Uebergang aus dem Ideellen zum Wirklichen durch Topographien statt.

Vergeblich wird man daher bei Tizian, ebenso wie bei Cima, in den meisten Fällen für seine Landschaften die vermeintlichen Vorbilder in der Natur suchen, wie man es oft gethan hat, verführt durch die Meisterschaft, mit der er den Charakter seiner heimatlichen Gegend wiedergegeben hat. War schon das 15. Jahrhundert nicht mehr naiv genug gewesen, zeitlich und örtlich getrennte Vorgänge in die unmittelbare Umgebung, die jedem bekannt war, zu verlegen, so musste diese Zeit es noch mehr vermeiden, getreue Kopien einer bestimmten Wirklichkeit zu geben. Der Venezianer Lodovico Dolce verlangt es in seinem 1557 gedruckten Dialoge über Malerei ausdrücklich, dass „der Maler sich Schauplatz und Gebäude den Eigentümlichkeiten des Landes entsprechend vorstellen“ soll[4]). So gab auch Tizian, wie die nordischen Künstler des 17. Jahrhunderts nicht Italien malten, weil es Italien, sondern das grossartigste unter allen Ländern war, das sie kannten, die Scenerien der Friauler Alpen nicht darum wieder, weil sie seine Heimat waren, sondern da sie ihm die erhabensten und dankbarsten Motive gewährten. Er trug daher auch nicht das geringste Bedenken, ihre korrekte Wiedergabe zu vernachlässigen

1) Civitates terrarum in aes incisae etc. collaborantibus Francesco Hohenbergio chalcographico et Georgio Hoefnagel. Coloniae ab anno 1572 ad 1618. 6. Bd. Fol. Die Zeichnungen sind natürlich schon früheren Datums.

2) So z. B. Claude Lorrain nach Sandrart (I, p. 71) und dieser selber. Baumstudien von jenem in Florenz u. Louvre. Städteansichten von Rom und Florenz in Dresden, Florenz, Louvre. Es erschien Sandrart (I, 2 p. 295) schon als etwas Unerhörtes, dass Elzheimer die Bäume nicht nach der Natur gezeichnet hatte.

3) Goethe, Künstl. Behandl. landschaftl. Gegenstände (Ausg. Hempel, Bd. 28 p. 879).

4) In den Quellenschriften f. Kunstgesch. Bd. II, p. 44.

und selbst die Uebereinstimmung mit der Wirklichkeit absichtlich zu entstellen[1]). Andrerseits aber hat er selbst da, wo er von Rechtswegen eine Vedute hätte geben müssen, sich ohne viel Gewissensbisse künstlerische Freiheiten erlaubt. In seinem untergegangenen Bilde der Schlacht von Cadore[2]), in der er die wichtigsten Punkte, die in dem Kampfe eine Rolle gespielt hatten, die hohe Brücke, die im Ampezzothal zwischen Valle und Venas über die Boita führt, das Dorf Venas selber und den Burgberg seines Geburtsortes[3]), auf einem Plane zu vereinen suchte, hat er sie unbekümmert, ob aller Wahrheit entgegen, in ihrer Lage zu einander verschoben und zusammengerückt.

Man darf daher immer nur von allgemeinen Anregungen sprechen, die ihm gewisse Partien seines Heimatlandes gewährten. Giebt er ein breites Thal von Bergen eingeschlossen, die nicht Dolomitencharakter zeigen, so darf man an das Piavethal südlich von Feltre denken (Treviso, S. Niccolò, Verkündigung); schildert er ein weites, von Dolomitenwänden eingefasstes Thal (Tod d. Petr. Mart.[4]), Sturm[5]), Venus v. Pardo), auf die Gegend um Belluno (Val di Mel), und aus der häufigen Wiederholung dieses Motives auf eine Vorliebe für diese aus künstlerischen oder individuellen Gründen schliessen. Vielleicht hat man mit Recht auch in dem

1) So im Christophorus (Dogenpalast), in dem er Felsblöcke auf dem Lido aufpflanzte.

2) Bekanntlich nur erhalten in einer Kopie (Uffizien) und dem Stich Fontana's. Eine Skizze dazu in Gilbert's Besitz, vgl. Gilbert, Cadore p. 186, wo eine ziemlich mangelhafte Abb. derselben.

3) Schon Ridolfi hat diese Scenerie erkannt a. a. O. I, p. 219. Eastlake a. a. O. II, p. 40 will auch in dem Burgfelsen mit den Trümmern des zerstörten Kastells in Bellini's Bacchanal (Alnwick castle, die Landschaft von Tizian gemalt) die Scenerie von Cadore erkennen.

4) Man glaubt sogar den Thaleingang bei Capo di Ponte zu erblicken. Gänzlich fehlgegriffen hat wohl Ridolfi (a. a. O. I, p. 219), wenn er sie „quella veduta dalla propria del Cenedese, che videva dalla propria casa" nennt. Crowe u. Cav. (a. a. O. p. 407) schliessen sich ihm an, während sie p. 273 im Widerspruch hierzu diese Landschaft an einen Waldsaum im Hochgebirge verlegen.

5) Gilbert Landscape p. 352: Blick vom Palazzo der Piloni von Belluno aus. Abb. als Titelblatt.

von hohen Bergmassen umschlossenen See des Altarbildes von Serravalle den Gardasee erkannt, und in dem langgestreckten Monte Cristallo östlich von Cadore das Vorbild für die hohe Felswand im Hintergrunde des Gastmahls von Emaus[1]) (Louvre), wie in dem doppelthäuptigen Marmarole das Gleiche für die beiden Kuppen des Tempelganges Marial (Akad.) vermutet[2]). Wie wenig sicher aber auch diese mutmasslichen Anregungen sind, geht daraus hervor, dass man die anmutigen Thäler vieler Madonnenbilder sowohl in der „lieblichen Scenerie des Isonzo's und Tagliamento's"[3]), wie in dem Ardothale bei Belluno[4]) wiederzufinden geglaubt hat.

Interessant ist es, dass die Verwendung fremder Motive auch auf die Naturbeobachtung Tizians während seiner Reisen hinweist. Eine Erinnerung an Rom, das er erst im Jahre 1546 zu sehen bekam, enthält seine Andromeda (Stich v. C. Cort), die im Hintergrunde die Engelsburg und Engelsbrücke mit fremden z. T. venezianischen Einzelheiten gruppiert zeigt, sowie sein circa 1558 gemalter Laurentius (Madrid), dessen Tempelaufriss im Hintergrunde an „die Antoninischen Prachtreste der Piazza di Pietra" erinnern soll[5]). Reminiscenzen aber an Deutschland und an seine 1548—1549 zu Karl V. nach Augsburg gemachte Reise sind nordische Stadthäuser mit einem gotischen Kirchturme auf dem Holzschnitte vom Untergange Pharao's im Roten Meer, den Tizian gerade 1549 für Domenico delle Grecche entwarf. Doch hat sich auch hier der Venezianer so wenig aus dem gewohnten Anschauungskreise herausfinden können, dass er die Stadt direkt aus dem Wasser aufsteigen lässt, als hätte er Venedig selber zu schildern.

Ebensowenig aber, wie man bei Tizian Zeichnungen nach bestimmten Partien und Gegenden annehmen kann, darf man vermuten, dass er sich in der Wiedergabe der einzelnen Naturobjekte

---

1) Gilbert a. a. O. p. 343 (Abb.)

2) Gilbert, Cadore p. 118 u. 119. Bei ihm noch viele Identifizierungen dieser Art, die mir aber zu gewagt erscheinen, als dass ich sie hier aufführen möchte.

3) Crowe u. Cav. a. a. O. p. 279.

4) Gilbert, Landscape p. 352 und Cadore p. 58, wo er in der Mad. d. N.-G. in London sogar die Berglinien identifizieren zu können glaubt.

5) Crowe u. Cav., Tizian p. 579.

auf eingehende Studienzeichnungen nach der Natur stützte. Künstler, die, wie er, vorwiegend malerisch begabt sind, enthebt die ihnen verliehene Gabe, leicht das Charakteristische eines Gegenstandes herauszufinden und mit möglichst Wenigem möglichst Viel zu geben, der Mühe, sich aufs allerengste an die Wirklichkeit zu halten. Eine bewusst realistische Wiedergabe lag ihm überhaupt fern. Mag daher auch in seinem Baumschlag, namentlich seiner ersten Zeit (Gall. Borgh. Ird. u. himml. Liebe) vieles konventionell erscheinen, so hat er doch die Erscheinung des Baumes und selbst seine Spezies, wie Eiche, Pinie, Hollunder, Feige, Ulmen u. s. w., durch den Wuchs, d. h. durch Stamm, Form der Krone, Verästelung, Laubverteilung und selbst durch die Blattform trefflich zu charakterisieren verstanden[1]). Die Wolken dagegen, deren Zweck es auch bei ihm oft ist, die weite, monotone Fläche des Himmels zu beleben, haben bisweilen einen dekorativen Charakter angenommen, der sich entschieden von der Natur entfernt (London, Nat.-Gall., Ariadne[2]), wie es denn überhaupt unter seinen Landschaften einige an sich unbedeutende giebt, die nichts weiter als ein rein dekorativer Hintergrund sein sollen (Pitti, Magdalena), und die daher durch eine gewisse dekorative Flachheit auffallen. Gänzlich fern aber lag es Tizian, wie ja den meisten Venezianern, und wie wohl überhaupt allen Künstlern, die in einer schon an sich bedeutenden Natur aufgewachsen und von ihrer inneren Wahrheit durchdrungen sind, seinen Landschaften durch phantastische und groteske Erfindungen und Veränderungen ein besonders interessantes Aussehen zu verleihen. Die seltsamen Formen der Dolomiten, die so manchen nordischen[3]) und selbst italienischen Künstler zu den wunderlichsten Gebilden verleitet haben, sind bei ihm sogar immer mit einer gewissen Reserve gegeben[4]).

1) Mit Recht verwahrt sich aber Reynolds (Works II, p. 59) gegen Algarotti's Behauptung (Oeuvre III, p. 156), dass in Tizians Landschaften ein Botaniker botanisieren könne.

2) Ruskin a. a. O. p. 387.

3) So Patinir, Meister vom Tode der Maria, Scorel, Herri met de Bles und zahlreiche andere

4) Vgl. dagegen Campagnola p. 149.

Es blieb eben der Zweck dieser Landschaften fast in den meisten Fällen, den in grossem Massstabe geschilderten Vorgängen bescheiden zum Hintergrunde zu dienen; dennoch hat sein gereiftes Naturgefühl Tizian auch dazu geführt, die Natur um ihrer selbst willen zu malen, indem er die sie belebenden Figuren zur nebensächlichen Staffage herabsinken und infolge ihres Charakters mit ihr eins werden liess. Er ist so vielleicht der erste Venezianer gewesen, der „Landschaften" im eigentlichen Sinne malte, und überhaupt einer der ersten in der christlichen Kunst, der sie zu einer selbständigen Kunstgattung erhob. Durch die Wucht seines Namens und die Kraft seines Genies ward jetzt die landschaftliche Natur zum Sieger in dem Kampfe, den sie hier seit einem Jahrhundert um ihre Gleichberechtigung gegen einen altprivilegierten, aristokratischen Kunstinhalt geführt hatte. Nur sporadisch ist Tizian indessen als „Landschaftsmaler" aufgetreten. Mit der Feder hat er wohl nie die Natur um ihrer selbst willen gezeichnet[1]. Seine Schüler erst haben dieses neue Genre verallgemeinert.

Tizian selber erwähnt 1552 in einem Briefe an Philipp von Spanien eine Landschaft, die er ihm senden will[2]. Es war gewiss ein pastorales Sujet, da er sonst wohl den Gegenstand namhaft gemacht hätte. In der That befanden sich noch im Jahre 1622 zwei Landschaften desselben in Spanien, die etwa 1,05 zu 2,6 resp. 3,5 Umfang hatten[3]. Dann sah Aurelio Luini einst bei Tizian eine „bewundernswürdige Landschaft", die, in der Nähe „eine Sudelei", erst von der Ferne aus gesehen sich zum Bilde zusammenzuschliessen begann[4]. Das sind die sicheren[5] Ueber-

---

1) Diese Behauptung gründet sich auf eingehende Untersuchung der landschaftlichen Federzeichnungen der Venezianer. Den ausführlichen Beweis gedenke ich an anderer Stelle zu geben.

2) Crowe u. Cav., Tizian p. 545 u. 755.

3) Justi, Verzeichnis der früher in Spanien befindlichen, jetzt verschollenen oder ins Ausland gekommenen Gemälde Tizians (Jahrbuch d. preuss. Kunstsamml. X, p. 182).

4) Lomazzo, Tratto II, p. 446.

5) Weniger gesichert dürfte un piccolo paese con piccoli soldati ed animali appressi il Signor Paolo della Sera sein, von dem Ridolfi (a. a. O. I, p. 262) spricht;

lieferungen aus Tizians eigener Zeit, aus deren letzterer zugleich hervorgeht, dass er diese Darstellungen ungemein flott und doch charakteristisch zu geben wusste. Völlig authentische Beispiele derselben haben sich nicht erhalten. Mit mehr oder minder Recht werden ihm heute noch einige Werke dieser Art zugeschrieben. An der Spitze derselben steht unzweifelhaft die wunderbare, aber nur wenig bekannte „Wald- und Berglandschaft“ der Gallerie Weber in Hamburg, eines der bedeutendsten Landschaftsbilder aller Zeiten, ein frischer Griff in die volle Gebirgsnatur des Heimatlandes Tizians, vielleicht eine freie künstlerische Umbildung des Kastells seines Geburtsortes[1]). Eine volle, herbstlich braune Laubbaumgruppe auf einer schroff abfallenden Böschung füllt hier den Vordergrund und zugleich den grössten Teil der Bildfläche überhaupt. Spärliches Wasser ergiesst sich von ihr, hell aufglitzernd zur dunklen Tiefe einer Schlucht, hinter der aus Bäumen und Büschen Mauern und Türme einer Burg hervorragen. Mit sanfteren Kontouren als gewöhnlich heben sich dahinter Dolomitengipfel vom lichterfüllten Himmel ab. Sie bilden den Abschluss dieses Naturausschnittes. Schon ist es Abend, und alles von jener tiefen Farbenharmonie durchsättigt, der zu Liebe Tizian so oft zum Schilderer dieser Tagesstunde wurde. Hinter der Silhouette der schon in tiefblauen Schatten versunkenen Berge leuchtet das letzte Licht des scheidenden Tages. Es umsäumt mit glänzendem Golde die vereinzelten Wolken am blauen Himmelsgewölbe und ergiesst sich, über die tiefe Dämmerung der Schlucht hinweg, in vollen Strömen noch auf die üppigen Kronen der hochragenden Bäume vorn, hier Licht und Schatten aufs kräftigste scheidend und mit dem Blau des Himmels, das durch die Zweige hindurchlugt, reizvoll mischend. Ein Kavalier scheint in der friedlichen Stille des

noch weniger ein paese delizioso con acque e barca con due figure e altre figure più piccole ed uccelli con un cacciatore etc., das in einem Cataloge des 17. Jahrhunderts erwähnt wird (Campori, Racolta di cataloghi 1870, p. 438); das klingt eher wie die Beschreibung eines Bildes Campagnola's. Vgl. p. 151.

1) Jedenfalls lässt sich eine gewisse Aehnlichkeit der Burg hier mit der der Schlacht (vgl. Fontana's Stich) nicht wegleugnen.

Abends im Vordergrunde zu den Füssen einer schönen Frau und eines Kindes die Laute zu spielen (?). Nur einige Reiher beleben mit ihnen diese grossartige Einsamkeit. Die tiefe Harmonie der Farben, die Leuchtkraft des Lichtes, der flotte geistreiche, aber ungemein charakteristische Baumschlag, wie die energische Betonung des Wuchses der Bäume, unter denen man knorrige Eichen zu erkennen glaubt, weisen auf Tizian als Urheber hin. Wer ausser dem Schöpfer der Baumriesen des Petrus Martyr, wäre überhaupt damals zu einer so genialen Kraftleistung fähig gewesen?[1]) Es dürfte von ihm in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gemalt sein[2]).

Weit hinter diesem zurück an Poesie der Färbung und Sicherheit der Wiedergabe steht „der Sturm" im Buckingham-Palace zu London. Hier blickt man über ein breites, welliges, busch- und baumbesetztes Hügelland, durch das auf schlängelndem Pfade eine Herde zu einigen Bauernhäusern zieht, hinab auf ein weites, ebenes Thal, das ein glitzernder Fluss, an einem Dorfe vorbei, durchzieht und ferne Dolomitenketten begrenzen. Ein Unwetter, das soeben im Hintergrunde losbricht, hat diesem Bilde seinen Namen gegeben. Schwerer Regen entströmt dort heftig in langen Linien einer finsteren Wetterwolke, die das Thal beschattet. Die dunklen Bergkämme setzen sich wirkungsvoll gegen das in seinem unteren Teil glänzende Firmament ab, das einzige, wirklich Bedeutende dieses Bildes, das

1) An Ort und Stelle gilt es indessen nur als Schulbild Tizians, und so hat es auch Woermann in seinem wissenschaftl. Verz. d. ält. Gemälde d. Gall. Weber. Dresden 1892, p. 89 aufgenommen. Dagegen hielt Fritz Harck (Arch. stor. dell' arte 1889. IV, p. 89), der es ihm freilich ebenfalls noch nicht zuschreibt, doch wenigstens das sichere und wahrhaft glänzende Kolorit Tizians würdig. Ich hoffe, dass ein eingehenderes Studium speziell der Landschaft Tizians, das bis jetzt noch recht vernachlässigt ist, und zu dem vielleicht diese Arbeit einen kleinen Anstoss geben könnte, zeigen wird, dass gerade diese flotte, aber so ungemein sichere Art, die einzelnen Naturobjekte wiederzugeben, Tizian vor allen seinen Landsleuten ausgezeichnet hat. Man vergleiche auch die p. 134 nur angedeutete Anekdote Aurelio Luini's bei Lomazzo (a. a. O. II, p. 446) oder Crowe u. Cav. (a. a. O. p. 546). Wie es hier diesem Künstler ergangen, wird es gewiss manchem, der dieses Bild eingehend betrachtet, ergehen.

2) Der Rautenkragen des Kavaliers und der Spitzenkragen der Frau stellen diesen Zeitpunkt annähernd fest.

bisher wohl immer überschätzt wurde und vielleicht gar nicht von Tizians Hand ist[1]).

Als dritte wird ihm allgemein[2]) noch eine „reiche poetische Landschaft" in der Sammlung des Duke of Devonshire zugeschrieben, in der die Figuren einer „Predigt Johannis" nur skizzenhaft behandelt sind[3]).

Nur schüchtern trat also die Landschaft zuerst als selbständiges Wesen in der Kunst auf, sie, die heute den Löwenanteil an sich gerissen hat; noch war die Kunst ein zu fest gefügtes Ganzes, noch ging alles zu sehr Hand in Hand, als dass sie sich schon dauernd in ihre einzelnen Teile hätte spalten können. In der Mehrzahl seiner Bilder überwiegt naturgemäss noch der figürliche Teil[4]). Hier aber wusste Tizian, wie Giorgione, Natur und Menschen zu einem einheitlichen Ganzen, zu einem gleichgestimmten Akkorde zu verschmelzen. Eine äusserliche Trennung, die nicht motiviert wäre

---

1) Vgl. Crowe u. Cav. a. a. O. p. 327 und Gilbert, Landscape, bei dem dieses Bild, aber nur die Bergketten und die Regenpartie, die im Bilde innerhalb des Ganzen nicht entfernt solche Wirkung machen, wie dort, als Titelblatt gegeben sind. Sollte der Urheber desselben vielleicht Campagnola sein? Das pastorale Motiv, die Weite der Landschaft, das dramatische Leben der Natur (Regen! vgl. p. 151) und der Menschen finden sich vielfach bei ihm. Der Baumschlag ist kleinlich, nicht entfernt so geistreich wie in dem Bilde der Gallerie Weber, die Zeichnung der Menschen, Tiere und landschaftlichen Gegenstände unsicher, und die Färbung trübe und düster, ganz ohne Tizians permanentes herrliches Blau. Sehr ungeschickt ist auch die Anordnung und, dass das Unwetter, gerade wie so oft auf seinen Zeichnungen, nur auf eine kleine Partie der Landschaft sich beschränkt.

2) Waagen, Kunstwerke u. Künstler in England und Paris. I, p. 245), Gilbert, Cadore, p. 36 und Kugler, Handbuch d. Gesch. d. Malerei. 3. Aufl. II, p. 319. Aller Wahrscheinlichkeit ist sie identisch mit un paese dove S. Giovanni predica alla maniera italiana (vien tenuto per di Titiano), das Campori (Raccolta di cataloghi 1870, p. 172) erwähnt.

3) Mir leider unbekannt geblieben. Dagegen war es mir unmöglich, das bei Crowe u. Cav. a. a. O. p. 546 erwähnte Bild in Windsor, „auf welchem sämtliche Figuren eine untergeordnete Rolle spielen", trotz der liebenswürdigsten Unterstützung von seiten des dortigen Oberbibliothekars Mr. Holmes aufzufinden. Es ist dort sicherlich nicht vorhanden. Vermutlich liegt eine Verwechslung vor, vielleicht mit dem Bilde des Duke of Devonshire.

4) Bisweilen aber überwiegt auch die Landschaft in religiösen Darstellungen (London, Nolimetangere; Padua, Sc. del Carmine, Begegnung).

(Uffizien, Venus), findet nie mehr statt; selbst die Porträtfiguren erscheinen bei ihm schon innerhalb der freien Natur (Kassel, Davalos; Madrid, Karl V. zu Pferde). Um jene zu vermeiden, pflanzt er[1]) die grossen Vordergrundsfiguren oft auf eine Art von Hügel auf und lässt von diesem herab den Blick über die fernere Landschaft schweifen, deren plötzliche perspektivische Verkürzung sich dann durch das selbstverständliche, aber naturgemäss nicht sichtbare Zwischenterrain von selbst versteht[2]), ein ungemein praktischer Kunstgriff, dessen sich nun alle seine Landsleute gelegentlich bedienen, und der auch, da er sich eigentlich von selber ergiebt, in anderen Ländern, zu anderen Zeiten angewandt wurde[3]).

Enger noch sind Landschaft und Figuren nach der Weise Giorgione's zusammengedacht[4]). Vor allem folgt er darin dem Beispiele seines Lehrmeisters, dass er die Motive, wie Lodovico Dolce es schon verlangte, im engen Anschluss an den Inhalt der Darstellung wählte, und schliesslich alle landschaftlichen Elemente nur dazu verwandte, Natur und Menschen von einer gemeinsamen, sich gegenseitig verstärkenden Stimmung durchklingen zu lassen. Hierin offenbart sich, dass Tizian nicht nur Empfindung für die Schönheit der Natur besass, sondern auch ein reich entwickeltes Naturgefühl. Freilich übertraf er Giorgione kaum an Intensität des

---

1) Da man nicht sagen kann, wie weit Tizian den landschaftlichen Hintergrund der Venus Giorgione's komponiert hat (vgl. p. 112, Anm. 2), in dem sich diese Anordnung zuerst findet, so ist es nicht sicher, ob er sie auch zuerst erfunden hat.

2) Im Johannes d. T. (Akad.) scheint ihm diese Anordnung nicht ganz geglückt. Daraus aber nun, wie Lanzi a. a. O. p. 111 und Zanetti a. a. O. p. 118 es wollen, lobend zu schliessen, dass Tizian absichtlich die Ferne zu nahe gerückt habe, um die Gestalt des Johannes desto mehr wachsen zu lassen, heisst doch wohl, nicht wagen einzugestehen, dass ein grosser Mann auch einmal einen kleinen Fehler gemacht habe.

3) Als ein besonders bezeichnendes Beispiel führe ich Potter's berühmten „jungen Stier" im Haag an.

4) Ein sehr charakteristisches Beispiel für das malerische Zusammenempfinden bietet die Himmelfahrt in S. Naz. e Celso zu Brescia. Um den hellen Leib Christi kräftig abzuheben, wird durch die Dämmerung ein dunkler Grund gewonnen, um den Kopf des Stifters sichtbar zu machen, derselbe gegen das Abendrot am Himmel gesetzt.

Zusammenempfindens — hier hatte dieser wohl das äusserste erreicht —, wohl aber, da er ein reicher und energischer angelegter Charakter war, an Mannigfaltigkeit und Gewicht der in der Natur zum Ausdruck kommenden Gemütsaffekte. So hat er die ganze Skala menschlicher Empfindungen, von sanfter Melancholie bis zu grausigem Schrecken, von heiterer Anmut bis zu erhabenem Ernste in seine zahlreichen Landschaften hineinzulegen und durch sie, oft mit den knappesten Mitteln, einen Eindruck auf den Beschauer auszuüben gewusst, wie vor und nach ihm keiner unter den venezianischen Malern.

Mystische Vorgänge, wie die Auferstehung (Brescia) und Verkündigung verlegt er in die Dämmerung, da in ihrem Dunkel solche Erscheinungen glaubhafter erscheinen, als im hellen Licht des Tages; nur durch den Himmel mit seiner melancholischen Abendbeleuchtung, und den letzten, wie die Hoffnung, scheidenden Strahlen sucht er die wehmütige Stimmung der Grablegung (Louvre) zu verstärken.

Mit dem heiligen Frieden des Abends und der heiteren Anmut einer schönen Natur umgiebt er die Madonna und ihre heilige Sippe, die sich auf grünen Matten am Waldessaume schattiger Thäler niedergelassen hat, hier ihrem Kinde Blumen pflückt indes das Grautier, das sie weiter nach Aegypten tragen soll, in der Ferne ruhig grast, die Tiere des Waldes und Feldes ohne Furcht sich in ihrer Nähe bewegen[1]), oder den Hirten auf ihrem Heimwege der Engel in den Lüften die frohe Botschaft verkündet (Pitti, Mad. m. Kath.). Die Stimmung der Natur konnte nicht religiöser, als hier, erdacht werden. Tizian scheint etwas von der träumerischen Melancholie empfunden zu haben, die uns beim Scheiden des Tages in der freien Natur ergreift, wenn er so häufig den fernen Campanile einer einsamen, im Grün versteckten Ortschaft, oft das einzige Zeichen menschlichen Lebens in der weiten Natur, im letzten Schein des Abends erglänzen lässt.

Im schroffen Gegensatz zu dieser weichen Empfindung hat die

---

1) Ticozzi (a. a. O. p. 220), der überhaupt vielleicht der erste war, der auf diese Seite der Landschaftsmalerei Tizians achtete.

wilde, grossartige Einsamkeit des Gebirges die hl. Einsiedler, die lebensmüde sich von der sündhaften Menschheit abwandten, aufgenommen. Der düstere Schatten eines dichten Hochwaldes (Brera, Louvre) oder die Aussicht von felsigem Bergesgipfel, wo der Sturm die Bäume zerzaust, der Blitz sie zerspaltet hat (Stich C. Cort), auf ein stilles Thal stimmt des Hieronymus Seele zur Reue und Busse[1]); in einer freundlicheren, aber immer noch bedeutenden und von Menschenhand unberührten Natur — der Italiener stellte sich meist die Wüste als Gebirge vor[2]) — am Rande eines schäumenden Baches sinnt Johannes d. T. über sein künftiges Prophetentum nach, während der Pilger Jacobus auf seiner Wanderschaft den hochgelegenen, kahlen Pass des Gebirges erreicht (S. Lio.). In öder, oder besser verödeter Gegend bewacht auch in der Andromeda (erhalten nur im Stich C. Cort's 1565)[3]) der Drache sein Opfer. Der breite Fluss ist hier versumpft, die Ufer sind nachgestürzt, und prächtige Paläste in Tümmer gesunken; mühsam klammert sich niedriges Buschwerk am Rande an. Rings alles ausgestorben und menschenleer; da naht der Retter auf schwerer, düsterer Gewitterwolke, die deutlich den drohenden Kampf voraus verkündet.

Oft aber sieht Tizian auch in dem dramatischen Treiben der

1) Zur Illustration dessen, was ein Venezianer nur eine Generation nach Tizian noch bei diesen Landschaften empfand, möge diese Stelle aus dem Anonymus Tizianello (1622) dienen: „. . . S. Geronimo nel deserto fra sassi; dove non solo si vede la vera positura di un corpo divoto e astinente ma vi si scorgono orridi deserti e selvaggie fure che recano timore e gusto insieme nel vederli."

2) So z. B. Andrea Pisano im Relief des Johannes in der Wüste an der Baptisteriumsthür in Florenz (vgl. A. Schmarsow, Andrea Pisano, i. d. Preuss. Jahrbüchern Bd. LXIII, p. 169). Deserta bedeutet ja genau genommen nur das Verlassene, Einsame. Nicht künstlerische Rücksichten hielten also Tizian, wie Fr. Unger (Das Wesen der Malerei. Leipzig 1851, p. 401) will, von einer Wiedergabe der Wüste in unserem Sinne ab. Die nordischen Künstler wählten aus demselben Grunde meist den Wald. Vgl. Lichtenberg, a. a. O. 1852, p. 14.

3) Der Gegenstand dieses Stiches ist auch für den Kampf Georgs mit dem Drachen und für eine Scene aus Ariost angesehen worden. Goethe (Kupferstich nach Tizian. Ausg. Hempel Bd. 28, p. 567) nannte ihn „eine christliche Parodie der Fabel von Perseus und Andromeda". Vielleicht liegt diesem Bilde eine Vermengung dieser verwandten Erzählungen zu Grunde.

Naturkräfte ein wirksames Mittel, den Eindruck eines Vorgangs auf den Beschauer bedeutend zu verstärken. Schon im Fresco der Scuola del Santo in Padua, in dem der eifersüchtige Ehemann sein Weib in einer entlegenen, rauhen Schlucht ermordet, fährt der Wind durch die zarten Bäume auf der Höhe. Im Petrus Martyr, wo schon die imposanten Motive, vor allem die mächtige Baumgruppe den an solche Naturbilder nicht gewöhnten Venezianer erschüttern musste, stürmt der Wind durch die gelichteten Kronen der alten, morschen Stämme, jagen die Wolken heran und drohen die Heiterkeit des Himmels zu besiegen. Am gewaltigsten aber muss das Zusammenwirken von Natur- und Menschenkräften in der „Schlacht“ des Dogenpalastes gewesen sein, in der Tizian alles aufbot, die Natur in ihrem höchsten Aufruhr zu zeigen. In der Nähe seiner Heimat, in der engen Schlucht der Boita, aus der kein Entrinnen möglich scheint, tobt das Gewühl von Menschen und Pferden, steigt der vom Winde gefasste Rauch der brennenden Orte empor, dampft das Thal von dichtem Nebel, strömt unermesslicher Regen vom Himmel herab, und zuckt der Blitzstrahl aus finsterer Wetterwolke[1]). Seltsame Laune des Schicksals, dass gerade diese beiden Werke Tizians, in denen das Treiben der Elemente wie kaum in einem anderen geschildert war, schliesslich diesen selber zum Opfer fallen mussten!

Einen bedeutenden Hintergrund, eine ideale Welt, der unsrigen an Grösse und Erhabenheit überlegen, verlangten auch die der antiken Mythologie entnommenen Darstellungen, die für die Renaissancejünger dieser Zeit eine ganz besondere Bedeutung hatten. Hier suchte oft Tizian die mächtigsten der ihm bekannten Naturformen, die hohen, steilen Dolomitenmassen mit dem unendlichen, einfachen und in seiner Einfachheit grossartigsten Naturelemente, dem Meere, zu vereinen. Da aber zugleich das Anmutige und Heitere dieser auf naiven Sinnengenuss ausgehenden Zeit nicht fehlen durfte, so bildete er den Vordergrund zu einem anmutigen Wiesenplane mit Blumen und Kräutern um, schloss ihn durch Buschwerk und Baumgruppen zu einem heiteren Plätzchen ab und brachte nur durch

1) Ridolfi a. a. O. I, p. 214.

die Lücken hindurch die grossen Gebilde der Natur zu Gesichte (Madrid, Bacchanal; London, Nat.-Gall., Ariadne). Eine gänzlich heitere, „jauchzende Welt, in Farbengluten getaucht“ zeigte er dann, den Sujets entsprechend, in der Irdischen und himmlischen Liebe (G. Borghese) und der Anbetung der Venus (Madrid), in der er auch „seine schönen Kinder ganz nackt unter freiem Himmel ins Gras“ legte[1]). „Nur so vermochte er diesen Darstellungen einen an die Antike erinnernden Hauch zu verleihen, obschon seine Gestalten durchaus nicht den durch die Plastik vermittelten Charakter an sich tragen“[2]). Mit jenen ersteren Landschaften aber, die zu seinen bedeutendsten gehören, ist er zum Begründer der heroischen Landschaft, die durchaus „eine unnütze Welt“, eine Vereinigung bedeutender Motive in grossen Zügen und frei von allen kleinlichen Nebensachen, sowie die Ursprünglichkeit einer nahezu noch unberührten Natur verlangt, und damit zu dem bedeutendsten Vorläufer jener grossen klassischen Landschaftsmaler geworden, denen Italien in den folgenden Jahrhunderten Geburt oder Reife gab.

Auch in der Bildnismalerei, in der ja schon früh die Beziehung des Menschen zu seiner Umgebung zum Ausdruck kam, hat Tizian durch den Charakter der gewählten Landschaft, durch Andeutung der Heimat oder der Oertlichkeit, die im Leben des Betreffenden eine besondere Rolle spielte, selbst durch symbolischen Hinweis auf die Schicksale des Lebens, den Zusammenhang der dargestellten Persönlichkeiten mit ihrer natürlichen Umgebung herbeizuführen versucht. Auf Frauen- und Kinderporträts erblickt man liebliche Bilder der Natur in zarter, weicher Stimmung (Uffizien, Herzogin v. Urbino; Berlin, Tochter d. R. Strozzi), auf Männerporträts ernstere Scenerien (Dresden, Gall.; St. Petersburg, Eremitage), auf dem Bildnis des Türkenbesiegers Jacopo Pesaro zeigt sich im Hintergrunde ein fremder Kriegshaufen (Wien, Belv.), indes Karl V. auf seinem Streitross über das Schlachtfeld bei Mühlberg der Elbe zusprengt[3]) (Madrid), ein wichtiges Vorbild für die grossen Porträtmaler

1) Goethe, Künstlerische Behandlung landschaftl. Gegenstände (Ausg. Hempel Bd. 28, p. 881).

2) Ant. Springer in Lützow's Zeitschr. f. bild. Kunst Bd. XXIII, p. 200.

3) Crowe u. Cav, Tizian p. 513.

Rubens und Velasquez. In den Bildnissen der beiden Schwestern von Spilimberg (Maniago, Samml. d. Gräfin Maniago) aber, auf denen die gefeierte, aber früh und unvermählt verstorbene Irene auf eine friedliche Landschaft schaut, in der ein Schäfer seine Herde weidet und ein Einhorn zum Zeichen ihrer Jungfräulichkeit grast, während ihre Schwester Emilia ein mit den Wogen kämpfendes Schiff betrachtet, soll ohne Zweifel angedeutet werden, dass Irene (d. h. die Friedvolle, unangefochten aus der Welt ging, in deren wechselvollem Kampfe Emilia zurückblieb[1]).

Schliesslich wird die Einheit der Bilder Tizians zur Vollendung, wenn sich selbst in den Staffagefiguren der Landschaften oft der Gedanke des Hauptvorganges wiederspiegelt. In der „Venus von Madrid" wandelt im Park ein Liebespaar und lagern die sonst sich befeindenden Tiere unter dem Schutze der Göttin in paradiesischer Friedlichkeit bei einander; in der Irdischen und himmlischen Liebe, die vielleicht eher eine Einweihung in den Liebesdienst oder eine Verführung durch die Göttin selbst darstellen soll[2]), haschen sich spielend Schmetterlinge über Blumen und küsst der Hirt sein Mädchen, während in der Dreieinigkeit, da sich der Himmel mit seinen heiligen Scharen den Gläubigen öffnet, sich auf der Erde das Volk vor einer Kapelle zur Andacht versammelt[2]).

So erscheint Tizian in seinen Schilderungen der Natur gleich bewundernswert durch die Grossartigkeit der Motive, durch die packende Schilderung des Lebens, durch die Steigerung der malerischen Erscheinung und durch die tiefe Innerlichkeit des Zusammenempfindens beider Teile, des Menschen mit seiner Umgebung. Wie aber erst in der Beschränkung sich der Meister zeigt, so ist es auch eines seiner grössten Verdienste, dass er mit allen diesen

---

1) Crowe u. Cav. a. a. O. p. 609. Vgl. hierzu auch Biondo's Tractat v. d. hochedlen Malerei (Quellenschr. f. K. V, p. 47), wo er als siebentes Gemälde verlangt, ein Schiff im stürmischen Meere darzustellen, „in welchem der Steuermann mein Glück sei, der Patron der Verstand, die Seeleute die Sinne meines Körpers" etc. An solche Allegorien wurde also wirklich damals in Venedig gedacht.

2) So Thausing (Wiener Kunstbriefe p. 326) und wohl unabhängig von ihm Veit Valentin, Dürerstiche (Chronik für vervielfältigende Künste III. 1890, p. 13).

3) Crowe u. Cav. a. a. O. p. 558 Anm. 34.

reichen Mitteln landschaftlicher Darstellung hauszuhalten weiss und, wie schon Giorgione zuletzt, im bewussten Gegensatze zum vergangenen Jahrhundert die Natur in ihrer Einfachheit wiedergeben will. Schon früh ist diese Seite seiner Landschaftsmalerei beachtet worden; sie hat immer die allgemeinste Anerkennung gefunden[1]). Welch andere — „feierliche" — Wirkung üben daher auf das menschliche Gemüt die tief und einheitlich gestimmten Farbensymphonien dieses Künstlers aus, als jene allerdings klaren, aber kühlen, vor allem auf das Auge wirkenden Abbilder der Natur, die das vergangene Jahrhundert geschaffen hatte.

Gewaltig war der Eindruck, den die hohe Vollendung der Landschaftsbilder Tizians auf seine Umgebung machte; er tönt noch aus den Lobeshymnen der Zeitgenossen[2]) deutlich heraus. Giorgione, dem Tizian doch so viel verdankte, ward völlig in den Schatten gestellt, und es bedurfte dreier Jahrhunderte, um ihm wieder volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen[3]). Indessen darf man nicht vergessen, dass die Italiener, welche die Landschaftsmalerei an und für sich immer gering geschätzt haben[4]) und selbst jetzt noch zu schätzen scheinen[5]), die eigentliche Bedeutung dieses Künstlers auf anderen Gebieten, vor allem in seiner Porträtmalerei, für die unser Interesse naturgemäss schwächer sein muss, zu finden meinten. Am meisten Würdigung fand Tizians Landschaftskunst am Ende des 16. Jahrhunderts in den Kreisen der Ekklektiker, die in ihren Naturdarstellungen von ihm ihren Ausgang nahmen,

1) So u. a. P. Aretino (Bottari a. a. O. III, p. 61), Goethe (a. a. O. p. 881) De Piles (Abrégé de la vie des peintres, i. d. Oeuvres 1767. II, p. 199), A. v. Humboldt (a. a. O. II, p. 82) und Gilbert (a. a. O. p. 342).

2) Es sagt genug, dass Paolo Pino (1548, a. a. O. p. 29), wie schon erwähnt, und Lampsonius, Bischof von Lüttich (1567, Gaye Carteggio inedito III, p. 242) damals Tizian als Landschafter über die Flanderer stellten.

3) Vgl. p. 105, Anm. 1.

4) So nennt Lomazzo a. a. O. II, p. 153 Landschaften „cose lascive".

5) Bekanntlich wollte selbst Salvator Rosa nichts weniger als ein Landschaftsmaler sein. Wer kennen lernen will, wie heute noch ein gebildeter Italiener über die Landschaftsmalerei denken kann, lese Pelluso, La pittura di paesaggio in Italia etc. Como, Felici Ostinelli. 1879. Vgl. auch p. 4 Anm. 3.

und um die Wende des 18. Jahrhunderts, zur Zeit des Klassizismus, wo man selbst in Deutschland nicht Anstand nahm, ihn den grössten Landschaftsmaler aller Zeiten, den „Homer der Landschaft" zu nennen[1]). Unsere Zeit, die sich vielleicht nicht ohne Recht rühmt, dank ihrem weiteren Ueberblicke über die Vergangenheit mit grösserer Unparteilichkeit die verchiedenen Strömungen und Aeusserungen des menschlichen Geistes zu beurteilen, wird vorsichtiger in ihrem Lobe sein und sich begnügen, Tizian als den grössten Landschaftsmaler der Italiener, als einen der genialsten Poeten der Naturschilderung und als den bedeutendsten, die Natur durch das Medium der Farbe idealisierenden Meister hinzustellen, genug des Lobes, um ihn unter die grössten Landschaftsmaler aller Zeiten einzureihen. Ob er unter ihnen der erste ist, darüber wird das Urteil der Zeiten ewig schwanken, je nachdem sie das Ideale suchen oder meiden; nur bedenke man, dass Tizian den grössten Landschaftsmalern beigesellt wird, deren Lebensthätigkeit in diesem einen Zweige der Kunst aufging, und doch bei ihm die Wiedergabe der Natur nur ein so geringer Bruchteil seines künstlerischen Schaffens war! Dann erst wird man die allumfassende Kraft dieses Künstlers völlig begreifen!

Campagnola, Verdizotti und Schiavone.

Venedig war für die Entwicklung der Landschaftsmalerei ein fruchtbarer Boden. So gewann das neue Evangelium der Naturanschauung, das Giorgione zu lehren begonnen, Tizian durchzubilden und weiter zu verkünden versucht hatte, unter den zeitgenössischen Künstlern den grössten Anklang und Beifall. Ein neuer reger Aufschwung der Landschaftsmalerei fand statt, der, fussend auf der Grundlage, die das vergangene Jahrhundert geschaffen, und nur bisweilen noch in diesem befangen, den neu gesteckten Zielen mit Eifer zustrebte. Weiter als Tizian hat es keiner von ihnen gebracht; keiner war so vielseitig, so umfassend wie er, keinem auch eine

1) So Zanetti, Algarotti, de Piles, Mengs, Lanzi, selbst noch Fr. A. Schlegel, Ansichten u. Ideen zur christl. Kunst (sämmtl. Werke 1825. VI, p. 78).

so reiche und lange Wirksamkeit beschieden. Eine Teilung der landschaftlichen Darstellung tritt ein, je nach Talent und Neigung — denn das Subjektive ist ja jetzt in die Kunst eingezogen und durchdringt auch die Auffassung der Natur —, verschiedenartige lokale Bedingungen wirken auf die einzelnen Künstler ein, da sich der Umkreis, aus dem sie Venedig zuströmen, erweitert. So bietet dieses Jahrhundert ein reicheres Gesamtbild auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei dar, als das vergangene.

Unter den venezianischen Künstlern dieser Zeit schliessen sich die Vecellis, die Verwandten Tizians, Campagnola, Verdizotti und Schiavone in ihren landschaftlichen Darstellungen enger an Tizian an. Während aber die Vecellis sich als durchaus unfreie Künstler erweisen, haben die übrigen für die Entwicklungsgeschichte der Landschaftsmalerei eine grössere Bedeutung gewonnen, die festzustellen allerdings um so schwieriger ist, da alle drei in ihrer künstlerischen Wirksamkeit noch nicht völlig anerkannt sind. Gemeinsam aber ist ihnen, dass sie der Schilderung der Natur eine ganz besondere Beachtung geschenkt haben und alle zur Schöpfung von „Landschaftsbildern" im eigentlichen Sinne gelangt sind.

Domenico Campagnola (thätig 1511—1568), der schon 1511 bei der Ausmalung der Scuolen seiner Vaterstadt Padua, bei der die Landschaft eine ungewöhnliche Pflege fand, mit Tizian in Berührung kam, dürfte derjenige unter allen venezianischen Künstlern dieser Zeit sein, welcher der landschaftlichen Natur im Verhältnis zu den übrigen Stoffgebieten der Kunst den grössten Teil seiner Zeit und seiner Kraft gewidmet hat. So führt er konsequent durch, was Tizian im Laufe seines Lebens, in der reichen Fülle seiner Thätigkeit gleichsam nur hier und da versucht hat und wird zum ersten professionellen Landschafter Venedigs, der selbst im ganzen übrigen Italien damals nur einen seines Gleichen gehabt hat[1]).

1) Es ist der Mailänder Bernazzono, von dem Vasari (a. a. O. V, p. 101), schreibt: Visse ne tempi medesimi il Bernazzono milanese, eccellentissimo per fare paesi, erbe, animali ed altre cose terrestri, volatili ed acquatrici: e perchè non diede molta opera alle figure, come quello che si conosceva imperfetto, fece compagnia con Cesare da Sesto, che le faceva molto bene e di bella maniera etc.

Freilich ein völlig selbständiger, schöpferischer Künstler war auch er nicht. Ausgehend von seinem Landsmann Giulio Campagnola ist er nach einander von Giorgione und Tizian abhängig geworden.

Schon Giulio Campagnola hatte für die landschaftlichen Hintergründe seiner Stiche genommen, wo er etwas Brauchbares fand, bald von Mantegna (Bartsch 1), bald von Dürer (B. 5, 10, 14) und vor allem von Giorgione, in dessen friedliche und träumerische Schäferwelt er sich schliesslich so hineinlebte, dass man manchen seiner Stiche auf jenen selber zurückführen zu müssen glaubte. Unverkennbar bricht in ihm schon eine gewisse Neigung zum Phantastischen und Grotesken durch, in der sich Domenico von den meisten seiner Zeitgenossen unterscheiden sollte. Bei ihm zuerst finden sich[1]) — oft als einziges Motiv des Hintergrundes (B. 7, 8) — jene malerisch verfallenen, bunt zusammengeschobenen Gruppen von Hütten, grösseren Gebäuden und Türmen, aus Sparren- und Lattenwerk erbaut, umzogen mit hölzernen Gallerien und bedeckt mit steilen, hohen Strohdächern, deren Ursprung wieder in den südlichen Alpenthälern zu suchen ist[2]), die aber die heitere, phantasievolle Laune des Künstlers aufs willkürlichste und reichste zusammenhäuft. Sie erbt von ihm Domenico Campagnola, der mit ihnen verschwenderisch gewuchert hat, und findet dann ausser in Venedig auch in Ferrara bei Künstlern, wie Lorenzo Costa, Dosso Dossi und Garofalo, Beifall und Wiederholung. Ein

1) Also nicht bei Tizian, bei dem sie sich in dieser Weise niemals finden Tizian giebt nur ein alleinstehendes Bauernhaus, höchstens einmal eine Gruppe von drei oder vier derartigen Gebäuden, nie aber diese zusammengewürfelten Mengen, die ihm so vielfach in Verwechslung mit den Campagnolas zugeschrieben worden sind.

2) Derartige Holzkonstruktionen, die denen auf der deutschen Seite der Alpen üblichen sehr verwandt sind, finden sich noch heute hin und wieder in den Thälern der Dolomitalpen. Gilbert (Landscape p. 352) sah hier noch welche und giebt in seinem Cadore von einem derartigen Gebäude, der sogenannten Tiziansmühle im Ardothale eine Abbildung. Ebenso Eastlake (a. a. O. II, p. 140), der sich allerdings p. 203 widerspricht. Der Verf. stiess nur ein einziges Mal, schon dicht vor Cadore bei Perarolo, auf ein altes, recht umfangreiches Haus in diesem Stile, das einen recht malerischen Eindruck machte. Wie die Holzarchitektur so oft, wird sie auch hier dem Steinbau, schon wegen ihrer Feuergefährlichkeit, gewichen sein.

Anflug romantischen Naturempfindens spricht sich in ihrer von Zeit und Wetter mitgenommenen Erscheinung aus.

Domenico Campagnola, der trotz seines paduanischen Ursprungs von vornherein als Venezianer erscheint, suchte in seinen fast sämtlich dem Jahre 1517 angehörenden Kupferstichen mit den Fortschritten der Landschaftsmalerei Schritt zu halten. Sein hl. Hieronymus (P. 15), den er in die Dämmerung des Abends hüllt, zeigt vielleicht den ersten Versuch in Italien, durch die Schwarz-weiss-Kunst eine bestimmte Beleuchtung auszudrücken, seine Schlacht (P. 12) die schon nicht mehr ungeschickte Wiedergabe eines Waldinnern. Zu einer breiteren Naturschilderung jedoch versteht er sich erst, als er den Kupferstich mit dem Holzschnitte und der Federzeichnung vertauscht, wie es die zahlreich erhaltenen Werke dieser Art beweisen. Hier wird die Landschaft zum völlig selbständigen, abgerundeten Bilde und nimmt sogar den einen Kunstzweig, der bisher in der Kunst nur sekundäre Bedeutung gehabt hatte, die Zeichnung, ausschliesslich für sich in Beschlag. Nur eine regere Teilnahme des venezianischen Publikums für die Naturdarstellung vermag diese Erscheinung zu erklären.

Auch Domenico Campagnola geht hier in den besten Schöpfungen von dem Gebirgs- und Flusssystem der Piave aus. Gewaltige Dolomitenkämme und -kuppen, die aus dichtem Walde herausragen, bilden oft den Abschluss eines meist welligen, von einem Fluss durchzogenen, mit Häusern mancherlei Art durchsetzten Terrains, das am meisten Verwandtschaft mit der Scenerie um Belluno oder der weiten Terrasse nördlich von Cadore zeigt (Holzschn., Hieronymus P. 6; Handzeichnungen, Devonshire, Braun 185, Albertina, Braun 241). Ob Campagnola selber, vielleicht in Begleitung Tizians, wie andere seiner Schüler[1]), in diese Gegenden eingedrungen ist, oder ob er sich nur an die Darstellungen derselben hielt, lässt sich nicht entscheiden. Jedenfalls hat er mit weit weniger Treue, als jener, den Charakter dieser Gegenden wiedergegeben,

1) So natürlich seine Verwandten (Lanzi a. a. O. III, p. 115); so auch 1565 Valerio Zuccato, der Mosaicist, und „Emanuele Amberger di Augusta“ (Cadorin a. a O. p. 24).

vielmehr sie nach Laune und Geschmack willkürlich verändert. Er verfällt dabei noch in die Jugendsünden der Landschaftsmalerei, wenn er in seiner Schaffensfreude die an sich einfachen, nur durch die Grösse ihrer Formen wirkenden Scenerien mit reichen und interessanten Einzelheiten zu beleben sucht, er weicht von den meisten venezianischen Künstlern ab, wenn er, wie vielfach die nordischen Künstler, die nach Italien zogen, die eigenartigen Naturgebilde der Dolomiten zu phantastischen Darstellungen benutzt, da ihm noch nicht, wie Tizian, die Natur in der Einfachheit ihrer Erscheinung genügt. Sonderbar ausgezackte Gebirgskämme, hohe Felsenmassen, die sich isoliert aus der Tiefe des Thales erheben, überhängendes Gestein, Felsenthore und tiefe Schluchten charakterisieren seine Landschaften; Burgen und Kirchen liegen auf den Höhen, Städte und jene schon geschilderten Gruppen von dichtgedrängten, zum Teil zerfallenen Häusern in den Thälern, an den reissenden, überbrückten Flüssen oft auch Mühlen, alles Einzelheiten, die in jenen Gebirgsthälern, die nur spärlich bevölkert sind, in dieser Gedrängtheit und Uebertreibung nicht zu finden sind. Doch fügt er ihnen auch bisweilen völlig fremde Bestandteile bei, wie antike Ruinen (Samml. Chatsworth Br. 185) und, wie mancher Venezianer, deutsche Häuser mit gotischer Kirche, die er wohl Tizian[1]) entnahm (Flucht nach Aegypten, Stich von Denanto).

Während aber in diesen Darstellungen immer noch eine gewisse Uebereinstimmung mit den Scenerien der Wirklichkeit bewahrt ist, setzte er andere Landschaften aus den verschiedenartigsten Elementen zusammen, um ein möglichst weites Stück der Welt, reich an Einzelheiten, auf einem Bilde zu vereinen. Ein breiter Fluss durchströmt ein weites, von Dolomitenwänden eingefasstes Thal, fliesst an Städten vorüber und ergiesst sich in der Ferne ins Meer (Louvre, Br. 428, Raub d. Europa); eine felsige Bucht umschliesst einen auf einer Insel gelegenen befestigten Hafen, der,

---

1) Wenigstens findet sich in einer Handzeichnung (vgl. Kabinet Jabach 14 F, von Massé gestochen), eine derartige Gruppe, die ganz und gar dem Holzschnitte Domenico dell Grecche's entnommen ist (vgl. p. 132).

obwohl aus freier Phantasie geschaffen, doch unverkennbar an Venedig erinnert[1]) (Dresden, Br. 63), oder es führt ein Weg durch den Wald am Gestade des Meeres entlang, während in der Ferne eine von Dolomiten überragte Stadt sich im Wasser spiegelt (Albertina, Br. 283). Vielleicht waren ihm die einen verwandten Charakter zeigenden Schöpfungen Patinir's, die zu seiner Zeit sich in Italien einer gewissen Beliebtheit erfreuten und auch in den Privatsammlungen Venedigs vorhanden[2]) waren, zu Gesicht gekommen und für diese in die Weite gehende Auffassung der Landschaft der Ausgangspunkt geworden; immerhin aber übertrifft dann der Italiener den nordischen Künstler noch bei weitem an Sparsamkeit des Details und Sinn für Ordnung.

Alle diese landschaftlichen Darstellungen erscheinen als ausgeführte Kompositionen, die sich selbst Zweck sind; Skizzen, die den Anschein erwecken, unmittelbar nach der Natur gemacht zu sein, wird man auch bei Campagnola vergeblich suchen. Nicht einmal darf man solche in jenen nicht seltenen Zeichnungen erblicken, in denen nur ein gleichsam aus diesen Landschaften herausgerissenes Stück, meist die erwähnten malerisch romantischen Häusergruppen auf Felsen oder ebenem Terrain, oft von Bäumen umgeben (Brit. Mus., Br. 138; Wien Br. 285), aber auch einzelne Bäume und Buschgruppen (Louvre; London, South-Kens.-M., Dyce Collection), gegeben sind. Er mag in ersteren seine Lust an derartigen phantastischen Erfindungen noch besonders haben befriedigen wollen.

Mit Ausnahme dieser letzten Zeichnungen sind seine Landschaften in der Regel belebt; doch werden die Figuren völlig zur nebensächlichen Staffage und dienen oftmals nur zur Entschuldigung des dargestellten Stückes der Natur. Religiöse Gestalten, wie der hl. Georg, den Drachen tötend, der hl. Johannes, Antonius und vor allem der hl. Hieronymus, sowie mythologische, wie Europa, Satyren u. dergl. finden sich verhältnismässig nur selten

1) So ist z. B. die uns zugewandte Spitze der Stadt eine Nachbildung der Dogana und ihrer Umgebung am Eingange des Canale grande, und sind die Ufer wie in Venedig durch Quais eingefasst.

2) Notizie dell' opere del disegno p. 76.

und sind bisweilen recht gedankenlos für die betreffenden Landschaften gewählt[1]); meist giebt er, nicht ohne Verständnis für die Aufgaben der Landschaftsmalerei[2]), Menschen, die der Allmutter Natur noch näher stehen, die im steten Umgange mit ihr selbst etwas von ihrer Unmittelbarkeit angenommen haben: Hirten mit ihren Herden, Kärrner und Musikanten auf ihren Reisen, Jäger in der Ausübung ihres Waidwerks, Krieger auf ihren Märschen, Wäscherinnen am Flusse und Schiffer, die an Seilen ihre Fahrzeuge stromauf ziehen, rasten ermüdet in dieser Natur oder durchziehen, oft in einem Hohlwege, für den er eine besondere Vorliebe hat, mit seltsamer Eilfertigkeit die Gegend, hier noch die träumerische Ruhe Giorgione's, dort schon das dramatische Leben Tizians zeigend.

Letztere Seite gewinnt in seinen Handzeichnungen mehr und mehr die Oberhand; auch das die Natur selbst erfüllende Leben hat er oft genug darzustellen versucht. Hier findet sich vielfach Regen und Gewitter (Cabinet Jabach 28 B), die Sonne in ihrem Auf- (Cab. J. 9, D. 5) und Untergange (Berlin; Dresden), und wie sie das Gewölk am Himmel durchbricht, schliesslich auch der Mond als Sichel am Himmel (Stich v. Bertelli, und v. Kartarus Bartsch 26) dargestellt. Um das dramatische Leben zu erhöhen, lässt er auch häufig mächtige, vom Winde aufgewirbelte Rauchsäulen aus den Schornsteinen aufsteigen (vielfach im Cabinet Jabach) oder ein Haus im Hintergrunde in Flammen aufgehen (Albertina, Br. 283), wie er es vielleicht einmal in der Natur beobachtet hatte.

Trotz aller dieser Beobachtungen jedoch steht er in der Wiedergabe der landschaftlichen Elemente, sowie in der malerischen Auffassung weit hinter Tizian zurück. Die Uebergänge von den bewaldeten Abhängen der Berge zu den nackten Dolomitenfelsen sind schroffer, als in Wirklichkeit, die Bäume, die fast immer an einer Seite im Vordergrunde angebracht sind, konventionell in Wuchs und Baumschlag und ohne wirksamen Gegensatz zur Ferne, die Licht- und Schattenwirkungen nur dürftig,

1) So ist z. B. in der Europa (Louvre B. 428) das Wasser, über welches der Stier setzt, ein kleiner Bach, statt des weiten Meeres.

2) Th. Vischer, Kritische Gänge, I, p. 224.

und die. Wolken am Himmel völlig manieriert. Viele dieser Mängel erklären sich durch die Flüchtigkeit und Eile, mit welcher er diese Federzeichnungen und Vorlagen für den Holzschnitt entwerfen musste, da sie zu seiner Zeit sehr beliebt waren[1]) und, wie ihre grosse Anzahl beweist, vielfach gewünscht worden sind. Auch in den folgenden Jahrhunderten, selbst zu unserer Zeit, haben sie sich eines grossen Beifalls erfreut, der zum Teil wohl der Verwechslung mit Tizian zu danken ist[2]).

Aber Campagnola war auch, wie Tizian, der Schöpfer von Landschaftsgemälden. Der Verfasser der Notizie dell' opere del disegno sah im Jahre 1537 im Hause des Doctor Marco da Mantoa zu Padua neben Federzeichnungen von seiner Hand auch Landschaftsbilder in Wasserfarben (a guazzo)[3]), und noch im Jahre 1817 waren in Padua Landschaftsfresken vorhanden, mit denen er einen Saal ausgeschmückt hatte[4]). Vielleicht war er der erste unter den Venezianern, der, wie es auch anderswo schon geschah[5]), und später teils von nordischen, teils von heimischen Künstlern allgemein ausgeführt wurde, die Landschaft zur dekorativen Ausschmückung verwandte. Indessen scheinen alle Landschaftsbilder verloren gegangen zu sein[6]). Aus den wenigen ihm noch jetzt zugeschriebe-

1) So singt der Dichter und Maler Maganza, ein Schüler Tizians (unter dem Namen Magagnò) in seinen rime in lingua rustica Padovana (unite a quelle di Menoni e di Begon stampate in Venezia 1610):

„De buoni Penzaore
El gh' è qel Campagnola che per fare
Paese con la penna el n'ha un sopare."

2) Rubens besass welche. Watteau kopierte viele, die Crozat besass und sagte, dass er viel dabei profitiert hätte. Abb. einer seiner Kopien bei Chennevière, Les Dessins du Louvre. 1882, I.

3) Notizie etc. p. 25.

4) Moschini, Guida per la città di Padova. Venezia 1817, p. 174. Die folgenden Führer von Marchi, Selvatico etc. erwähnen sie nicht mehr. Rosetti (Descrizione delle pitture sculture ed architetture. Padova 1776) hatte noch 1776 gesagt: „i suoi paesi vengono soventi batezzati per opere di Tiziano."

5) Vgl. p. 192 Anm. 3.

6) Nagler in seinem Künstlerlexikon II, p. 309 sagt allerdings: „es finden sich auch in verschiedenen Kabinetten noch Bilder von ihm, Landschaften und Historien" und vielfach ist ihm dies nachgesprochen worden, aber niemand hat eine von diesen Landschaften näher zu bezeichnen gewusst.

nen Gemälden aber ist es nicht möglich, sich ein Bild von diesen Leistungen zu machen, da sie noch völlig einer kritischen Sichtung entbehren[1]). Selbst in Betreff der Fresken der Scuolen Paduas, die Campagnola mit Tizian und anderen dort schuf, schwankt die Bestimmung ihrer Urheber. Diejenigen unter ihnen, die allgemein ihm zugeschrieben werden, zeigen unter einander eine grosse Verschiedenheit und durchaus kein hervorragendes Verdienst in der Darstellung der landschaftlichen Natur. Welliges Vorland, eine phantastisch aufgebaute Häusergruppe, wie er sie immer liebt, und vielleicht[2]) Hochgebirge im Hintergrund erblickt man in der Anbetung (Sc. del Carmine); in der Wiedererweckung des ertrunkenen Kindes (Sc. del Santo), dem Gegenstande gemäss, das weite Meer mit einer bebauten Insel, von venezianischen Gondeln belebt, während man in der Legende vom Geizhals (Sc. del Santo) durch ein Bogenthor auf einen grünen, mit Busch und Baum bewachsenen Abhang sieht, auf dem eine im Grün versteckte Kirche liegt, indes im Hintergrunde ein steiler Dolomitenkegel aufsteigt, Motive, die zum grössten Teil durch das in demselben Raume enthaltene Fresko Tizians, auf dem der hl. Antonius einem Jüngling das Bein anheilt, angeregt sind[3]).

Der zweite Künstler dieser Reihe, Verdizotti, ein Schüler und enger Vertrauter Tizians[4]), der indessen nur gelegentlich künstlerisch thätig war[5]), hat in gleicher Weise, wie Campagnola, eigentliche Landschaften in Gemälden, Federzeichnungen und Holzschnitten geschaffen. Als Vasari 1566 Tizian zum zweiten Male in Venedig besuchte, sah er von ihm einige Landschaftszeichnungen, die er sehr lobt[6]); Schriftsteller des folgenden Jahrhunderts[7])

1) Eine nicht unbeträchtliche Zahl werden ihm noch in Padua nach den Paduanischen Lokalführern zugeschrieben.

2) Es ist sehr beschädigt, wie überhaupt die meisten Darstellungen dort.

3) Die Legende vom Esel aber, der die Hostie anbetet, die ihm Moschini noch zuschreibt, erscheint doch zu plump für Campagnola.

4) Ridolfi a. a. O. II, p. 132 ff.

5) L. Dolce, a. a. O. p. 47.

6) Vasari a. a. O. VII, p. 459.

7) Ridolfi a. a. O. p. 331. Baldinucci, Notizie dei professori del disegno (Firenze 1846. III, p. 574).

rühmen von ihm kleine Bilder mit Landschaften und Figürchen im Stile Tizians, die damals noch einige Studii enthielten, und erwähnen verschiedene von ihm selbst gedruckte und mit Holzschnitten versehene Werke[1]). Letztere allein[2]) scheinen sich erhalten zu haben.

Im wichtigsten dieser Werke, das hundert Tier- und Pflanzenfabeln enthält[3]), spielt neben der Schilderung der Tier- und Pflanzenwelt auch die der landschaftlichen Umgebung, in der diese leben, eine grosse Rolle; Verdizotti zeigt sich hier in der malerischen Anordnung und Behandlung, sowie in den Motiven durchaus von Tizian abhängig. Erlaubt es das Sujet, so wird vorzugsweise eine gebirgige Gegend, ein von Dolomiten eingefasstes Thal gegeben. Flüsse durchziehen es, Häuser[4]) liegen an ihrem Ufer, oder auf felsigen Anhöhen, und hohe Bäume mit verschiedenartigem, aber wegen der Technik doch konventionellem Laube, selbst Fichten (p. 187) stehen, nach dem Vorbilde Tizians und Campagnola's, zur üblichen Kontrastwirkung im Vordergrunde. Auch zwang ihn der Inhalt einmal zur Wiedergabe des Winters (p. 239) und des Windes, wie er durch das Rohr und Maisfeld fährt (p. 87).

Von Tizian ging auch der Dalmatiner Andrea Schiavone (1522 bis 1582) aus; aber der Unstern, der über seinem Leben waltete und ihn niemals zur vollen Entfaltung seiner Kräfte kommen liess, scheint auch seine Schöpfungen heimgesucht zu haben: sie sind ebenso wenig gesichert, wie die Gemälde Campagnola's.

Manche seiner Werke, die ihm heute mit einigem Rechte zugesprochen werden (Akad., Johannes, Pitti, Kain und Abel; Uffizien, Anbetung) zeigen ihn in den landschaftlichen Hinter-

1) Papillon (Traité historique e pratique de la gravure en bois 1766, p. 248) schreibt ihm ausserdem noch eine Bibel, gedruckt in Venetia 1574 bei Nic. Bevilicqua u. Compagni zu, die auch Schnitte von Tizian enthalten soll. Ich habe sie bis jetzt nirgends gefunden.

2) Nagler (a. a. O. XX, p. 90) spricht allerdings von „seltenen Bildern, welche in Landschaften bestehen", weist aber keins nach. Ebenso Lanzi a. a. O. III, p. 71.

3) Cento favole morali dei più illustri antichi e moderni autori Greci e Latini, scielte e trattate in varie maniere di versi volgari da M. Gio. Maria Verdizotti. appr. G. Zilotti 1570.

4) p. 250, auch eins in deutschem Charakter.

gründen als einen freien, selbständigen Nachfolger des Cadoriners. Der einsame Waldesrand und hohe Gebirgszüge, fern von den Menschen und ihren Wohnungen in abendlicher Beleuchtung, und dunkle, sich kreuzende Bäume, die sich gegen den wolkigen Himmel abheben (Rom, Capitol, hl. Familie), finden sich hier in einfacher, schlichter Weise dargestellt, immer aber mit einem gewissen Ernste, wie wenn in ihnen die Stimmung des herben Looses dieses Meisters hindurchklingt. So sind sie nie so frisch und tief im Kolorit, wie bei Tizian, selbst wenn sich ihre Stimmung seiner bläulichen Färbung nähert[1]) (Akad., Johannes). Aber auch darin steht er noch hinter ihm zurück, dass er bei einer äusserst dramatisch belebten Handlung (Pitti, Kainund Abel) nicht die Natur durch ihre Erregung auf den Beschauer mit einwirken lässt.

Rein malerisch erscheint die Auffassung der Natur in jenen zahlreichen kleinen Bildchen mythologischen, religiösen und genrehaften Inhalts, die wohl zum Schmucke von Möbeln bestimmt waren, und denen er, da er sie des Broterwerbes halber anfertigte, keine grosse Sorgfalt widmen konnte (Akad.; Wien, Belv.; Bergamo, Lochis-Carrara; Berlin, Mus.; Hamptoncourt etc.). Mit grosser Flüchtigkeit, aber nicht ohne Geschick sind hier meist einfache, anspruchslose Motive, die in der Regel dem Gebirge und seinem Walde entstammen, in farbiger Stimmung wiedergegeben. Sie wirken zum Teil rein dekorativ.

Als eigentlicher Landschaftsmaler aber scheint sich Schiavone in zweien ihm nicht ohne Wahrscheinlichkeit[2]) zugeschriebenen Bildern des Berliner Museums zu offenbaren, in denen Gestalten der Mythe völlig zur Staffage herabsinken[3]). Wiederum schildert er den Wald im Gebirge, aber man ist dieses Mal so recht mitten darin. Hier (182 B) rüstet sich Diana zur Jagd im düsteren Dickicht

1) Seine schönste derartige Waldlandschaft würde das Midasurteil in Hamptoncourt enthalten, wenn dieses wirklich von seiner Hand ist.

2) Sie liegt weniger in der Landschaft selbst als in den Staffagefiguren, deren Proportionen (für Venedig ganz ungewohnt), Gewandung und Haartracht an die Stiche dieses, auch Medolla genannten Künstlers durchaus erinnern, und auf Parmiggiano, dessen Stiche er kopierte (Ridolfi a. a. O. I, p. 319), hinweisen.

hoher Bäume auf bewegtem Terrain, dort (182 A) treibt Pan mit seinen Gesellen sein Wesen in einer wildromantischen, von mächtigen Bäumen beschatteten Felsengegend. In beiden aber lichtet sich der Wald auf beiden Seiten nach der Tiefe zu und lässt den Blick auf Schluchten, Thäler und hohe Bergwände, auf denen sogar der Schnee glänzt (182 A), schweifen. Der Künstler hat vortrefflich die wilde, unberührte Natur zu schildern gewusst, die der natürliche Aufenthaltsort dieser Wesen ist.

Die Farbenstimmung aber ist auch hier wieder düster und trübe, die Behandlung und Auffassung, wenn auch in der Symmetrie der Anordnung lineare Prinzipien sich geltend machen, durchaus malerisch. Der dunkle Wald steht im wirkungsvollen Gegensatz zur Ferne, die Einzelheiten sind mit geistreicher Flüchtigkeit mehr skizziert als ausgeführt, wie Tintoretto es zuerst aufbrachte. So werden diese Schöpfungen gewiss einer späteren Zeit, als die am Anfange erwähnten, angehören.

Die Bergamesken.

Während den landschaftlichen Schilderungen Campagnola's, Verdizotto's und Schiavone's weniger der Charakter ihrer Heimat, als die engere Verbindung mit Tizian die in ihnen zu Tage tretende Richtung gab, hat der Meister, der neben Giorgione und Tizian an der Weiterentwicklung der venezianischen Malerei dieses Jahrhunderts den grössten Anteil gewann, Palma vecchio, in seinen Schilderungen der Natur, wie überhaupt, nie sein engeres Vaterland verleugnen können. Wie seine Heimat zwischen der Ebene, in der Giorgione geboren wurde, und dem Hochgebirge, wo Tizian zur Welt kam, liegt, so steht er, weniger weich als jener, und weniger energisch als dieser, als ein vermittelndes Glied zwischen beiden.

Serinalta, der Geburtsort dieses Künstlers, ein kleines, unbedeutendes Dorf am östlichen Abhange des Brembothales, liegt nicht weit von Bergamo, der Hauptstadt der gleichnamigen Pro-

vinz, deren nähere und weitere Umgebung zu den anmutigsten und lieblichsten Scenerien gehört, die sich am Südrande des Alpenvorlandes darbieten[1]. Schon die Lage dieser Stadt mit ihrer sich in die Ebene weit hinausstreckenden Unterstadt und der auf steilem Felsplateau terrassenförmig sich aufbauenden Oberstadt mit ihrem jeden Raum ausnutzenden Strassengewirr ist hier einzig in ihrer Art und galt schon damals für ganz „ausgezeichnet" und für „ein Wunder"[2]. Zu den schönsten Oberitaliens ist die Aussicht zu rechnen, die sich vom Rande des plateauartigen Felsens der Oberstadt und dem dieselbe hoch überragenden Kastelle aus nach allen Seiten hin darbietet. Während im Süden der Blick weithin über die fruchtbare Ebene des Po schweift bis zu den fernen, in Duft verschwimmenden Ketten der Apeninen, während er im Westen auf die hügelige, baumdurchwachsene Brianza zwischen den Seen von Lecco und Como fällt, fesselt ihn im Norden eine reiche, bedeutende Gebirgsscenerie. Hier schiebt sich, vom Comersee ausgehend, südlich der Adda, und ihrem oberen Laufe parallel, ein höherer Gebirgszug den Alpen wie ein starkes Widerlager von Westen nach Osten vor, der in dem schroff ansteigenden Monte Redorta, der weithin die Gegend beherrscht, seine höchste Erhebung findet. Von seinem Abhang eilen im Westen der Brembo, im Osten der Serio nach Süden hinab, die mit ihren Nebenflüssen dieser Gegend die vertikale Gliederung geben, und durch die Verschiedenheit ihrer Thäler ein reiches, mannigfaltiges Bild verleihen; denn während das Val Brembiana anfangs ein tiefes, schluchtenartiges Thal bildet, und erst bei Almeno, wo es sich in die Ebene öffnet, sich erweitert, ist das Val Seriana von Anfang an breiter und sanfter, steigen die Abhänge hier terrassenförmig an und schliessen sich ihm mehrere Seitenthäler an.

Ungemein fruchtbar und gesegnet ist die ganze Gegend mit Ausnahme des nördlichen, tief in den Bergen gelegenen Teiles. Schon zu Palma's Zeit hatte sie Ueberfluss an allem; vorzügliche Weine, gutes Getreide und reiche Viehzucht bildeten ihren Haupt-

1) So schon Rumohr, Drei Reisen, 1832, p. 321.

2) Vgl. Itinerario di Marco Sanuto per la Terra ferma Veneziana nell' anno 1483 (Padua 1847), p. 77.

ruhm[1]). Noch jetzt entzückt sie durch ihre grünen Wiesen im Grunde der Thäler und an den Abhängen der Berge, den Reichtum der Vegetation, die zahlreichen Dörfer im Thal und die Vignen auf der Höhe. Nur die im Hintergrunde hochaufstrebenden Bergmassen verleihen der Scenerie einen gewissen Ernst.

Palma hat dieses Bergland, als er seine Heimat mit Venedig vertauschte, niemals vergessen; in mannigfacher Weise bringt er es in den Hintergründen seiner Gemälde zur Darstellung. Bald giebt er eine Aussicht von der Ebene aus auf die sich Kette hinter Kette übereinander türmenden Bergketten (S. Maria Formosa, Barbara, Wien, Belv., Johannes), bald — und hier steht er auf der Höhe seiner Naturschilderung — führt er den Beschauer in die üppigen, fruchtbaren Thäler seiner Heimat mit ihren grünen Abhängen und ihrer blauen Ferne (Dresden, Gall., Mad. mit hl. Katharina, Jacob und Rahel; ruhende Venus; Brera, Anbetung). Immer aber ziehen sich Wälder an den Abhängen herab in die Thäler, bedecken ihren Grund frische Wiesen und blinken aus grüner Umgebung Dörfer, Landhäuser, Kirchen, Klöster und Burgen in der Tiefe und auf den Höhen heraus. Oft ragt ein einzelstehender Baum in der Nähe empor und hebt sich gegen den Himmel ab.

Nicht selten glaubt man in diesen Gebirgsbildern bestimmte Scenerien und Motive seiner Heimat wiederzuerkennen. Hohe Bergketten, die im Hintergrunde bisweilen die Thäler schliessen, erinnern an den langen Gebirgsstock südlich der Adda, ein aus ihm sich erhebender, alles überragender Gipfel an den Monte Redorta (S. Maria Formosa, Barbara; Dresden, Gall., Mad. mit Kath.); auch scheint er der Verschiedenheit des Val Brembiana und Seriana gemäss zwischen einem weiten, geräumigen Thale (Louvre, Anbetung; Dresden, Rahel) und einem engeren (Brera, Anbetung; Dresden, Mad. mit Kath.) zu unterscheiden. Doch handelt es sich natürlich auch bei ihm nicht um der Wirklichkeit völlig entsprechende Veduten; nur der allgemeine Charakter dieser Landschaften ward von ihm festgehalten.

---

1) Sansovino, Ritratto delle più nobile e famose città d'Italia. Venezia 1575, p. 14.

Sei es aber, dass er die Uebereinstimmung mit den Vorbildern seiner Heimat verwischen, oder dass er seine Landschaften aus künstlerischen Rücksichten interessanter machen wollte: er, der sonst trotz seines langen Aufenthaltes in Venedig so zähe an seinen heimatlichen Motiven festhält, nimmt bisweilen, wie es häufiger von den venezianischen Malern geschah, nordische Elemente in seine Gebirgsscenerien auf. Der landschaftliche Hintergrund der drei Schwestern (Dresden, Gall.) zeigt ein Dorf deutschen Charakters mit einer gotischen Kapelle und einem Kirchturm, einem Weiher, an dem eine Landstrasse vorüberführt, und einen Haufen zerfallener Häuser auf einem Felsen, wie sie sich in den Landschaften niederländischer Künstler dieser Zeit wiederfinden; ähnlich ein Johannes d. T. (Wien, Belv.) eine jener Rundbauten, die ebenfalls bei diesen ein oft verwandtes Motiv ausmachen[1]). Sah er vielleicht Werke von ihrer Hand in Italien, oder halfen ihm niederländische Gesellen, die in dieser Zeit anfingen, zahlreicher nach Italien zu wandern, und sich vielleicht hier ihres Vaterlandes und ihrer heimatlichenKunst erinnerten? Jedenfalls spricht für letztere Ansicht, dass derartige Einzelheiten deutschen Charakters und neben diesen noch manche andere, in weit grösserer Zahl noch gerade in den Werken erscheinen, die, in der Weise Palma's gemalt, doch Schülern zugeschrieben werden müssen. Hier finden sich strohgedeckte Backsteinhäuser, deutsche Stadthäuser mit steilen, schrägen Dächern und runden Ecktürmchen, mächtige, phantastisch gestaltete Felsblöcke, selbst einige Felsenthore, (Madrid, Anbetung; St. Petersburg, Eremitage No. 90 u. 92), Motive, wie sie die gleichzeitige venezianische Malerei in dieser Weise kaum wieder zeigt. Sie aber sind gerade für Künstler, wie Patinir und vor allem Hendrick Bles[2]) besonders charakteristisch.

Nicht durch ihre Mannigfaltigkeit zeichnen sich Palma's Landschaften aus — unter den grössten venezianischen Künstlern ist er

1) Vgl. Lichtenberg a. a. O. p. 10, 11, 16 u. a.

2) Vgl. Lichtenberg a. a. O. p. 13, 16 ff. Hendrick Bles, von den Italienern Civetta genannt, scheint sich selbst in Italien aufgehalten zu haben, und war hier jedenfalls, wie sein italienischer Beiname zeigt, ein sehr populärer Künstler. Vgl. Woltmann u. Woermann, Gesch. d. Malerei II, p. 523.

als der einseitigste zu bezeichnen — aber immer hat er über sie den ganzen heiteren Frieden und die liebliche Anmut seiner Heimat ausgegossen. Schon in den Motiven, in denen die ernsten, grossen Formen des Hochgebirges in den Hintergrund treten, sowie in dem Reichtum der Pflanzenwelt, die seit Giorgione allgemein die Zierde der Landschaft geworden ist, kommt dies zum Ausdruck, vor allem aber in der Stimmung, die auch bei ihm zu den wesentlichen Elementen der landschaftlichen Schilderung gehört. Mit Vorliebe versetzt er seine Madonnen und heiligen Conversazionen, die sein eigentliches Wirkungsfeld ausmachen, in die friedlichen Stunden des Abends, aber wohl nicht, wie Giorgione, aus einer Art sentimentalen Empfindens — dazu war der nach Tizian kräftigste und gediegenste unter den venezianischen Malern zu gesund[1]) — sondern aus Freude an der Farbenpracht, mit der dieses Ereignis im Süden, und namentlich in der feuchten, leicht bewölkten Atmosphäre Venedigs vor sich geht. Zu dem herrlichsten Dreiklang verbindet sich oft bei ihm das frische Grün, resp. Braun des baumreichen Thales, der bläuliche Duft der Berge und das letzte warme Licht der untergehenden Sonne, das auf den Höhen und Häusern auf der Erde, am Himmel von den Wolken wiederleuchtet. Dunkel heben sich dann oft die Ketten der Berge gegen das leuchtende Abendrot ab, das, wie so häufig auf venezianischen Landschaften, von langen Wolkenlinien horizontal begrenzt wird.

Auch Palma ist die Tönung der Farben tiefer geraten, als es der Wirklichkeit entspricht. Wie Giorgione und Tizian will auch er ein poetisch verklärtes Naturgemälde geben und sucht dieses durch die malerische Auffassung und Behandlung der Landschaft zu erreichen. Keiner auch hat so häufig, wie er, die von jenen zuerst allgemeiner durchgeführten Coulissen des Vordergrundes zur Abhebung der Ferne verwandt. Als Ruinen, Architektur, Busch- und Baumgruppen erheben sie sich am Rande und in der Mitte der Bilder oder füllen selbst den ganzen Hintergrund (Braunschweig, Mus., Adam u. Eva; Berlin, Mus., junge Frau; London, Nat.-Gall. Ariost[2]).

1) Morelli, Kunstkrit. Studien. München u. Dresden, p. 42.

2) Nach Frizzoni Palma zugeschrieben. Vgl. J. B. Richter, Italian Art in the National-Gallery 1883, p. 84.

In der Art, wie er diese Mittel verwendet, zeigt sich am deutlichsten, dass diese Naturobjekte an die Stelle der im Quattrocento in der Regel ausgespannten Vorhänge getreten sind[1]), und dass Palma vor allem darauf ausgeht, nur die Natur zur Umgebung seiner Heiligen zu machen. Darin liegt eben die Bedeutung dieses Künstlers für die Entwicklung der venezianischen Landschaftsmalerei, dass er zuerst, ausgehend von den Anregungen, die er von den beiden bahnbrechenden Künstlern dieser Zeit empfangen, die heiligen Conversazionen, in denen die venezianische Kunst ihren eigenartigsten und den ihrem innersten Wesen am meisten entsprechenden Ausdruck fand, völlig in die freie Natur verlegte, indem er an die Stelle der bisher üblichen Halbfiguren ganze Gestalten setzte und in den friedlich heiteren, aber doch eines gewissen Ernstes nicht entbehrenden Motiven seiner Heimat die geeignetste Umgebung für ein wonniges, thatenlos geniessendes Dasein bedeutender, überirdischer Wesen fand. In dieser Beziehung ist er das Vorbild vieler geworden.

Weniger begabt und einflussreich war sein wohl beträchtlich älterer Landsmann Andrea Previtali (ca. 1470/80—1528); dennoch ist auch er für die Geschichte der venezianischen Landschaftsmalerei nicht ohne Bedeutung, da sich an ihm, wie im vergangenen Jahrhundert an Cima, bestätigt, dass Künstler, welche die grossen Aufgaben der Kunst nicht selbständig zu lösen wissen, auf diesem Gebiete dennoch sich eine gewisse Originalität bewahren können.

Während die landschaftlichen Motive seiner ersten Werke (S. Giobbe, Conv.; Pesth, Nat.-Gall., Mad.) sich eng an die Vorbilder Giov. Bellini's und Cima's halten, wendet er sich später, dem Beispiele Palma's folgend, der eigenen Heimat zu, um bald die fernen Bergketten im bläulichen Dufte, von der Ebene aus gesehen (Hamburg, Gall. Weber, Mad.), bald eine Stadt am Bergesrande, geschützt von einem hochgelegenen Kastelle (Padua, Gall. 187 gen. Donato Veneziano[2]), bald ein Flussthal im Gebirge (Dresden, Gall.), bald in der Ferne einen rings von hohen, blauen Bergen

1) Dieser Vorhang findet sich allerdings bei Palma bisweilen auch noch.

2) Das Bild zeigt in allem, auch in der Landschaft, grosse Uebeinstimmung mit der hl. Conversazion in Berlin (Mus. 39), weshalb ich es Previtali hier zuschreiben möchte.

eingeschlossenen, in Duft gehüllten See zu geben (Berlin, Mus. 39 u. 45). Vielleicht diente ihm für letzteres Motiv der Iseo- oder der Comersee zum Vorbilde[1]), die beide, fast ganz von Bergen eingeschlossen, nicht fern von Bergamo liegen. Auf die Bucht Venedigs jedoch und ihr weites, flussdurchströmtes, bergbegrenztes Hinterland weist die grosse Landschaft seines Christus in der Brera (vom Jahre 1513) hin, indem man von der Höhe herab auf eine weite, von Strömen durchschnittene Ebene blickt, die auf der einen Seite vom blauen Meere, auf dem einige weisse Segel sichtbar werden, anf der anderen Seite und im Hintergrunde von mehreren Bergreihen begrenzt wird.

Bricht hier, wie auch in mehreren anderen seiner Werke, noch einmal die Neigung durch, die für das Quattrocento charakterisch war, ein weites Stück der Welt zu umfassen und mit einer Fülle von Einzelheiten zu beleben, und stellt er auch gern in den Mittelpunkt seiner Landschaften einzelne, zum Teil ganz originelle[2]) Gebäude und ganze Städte, so ist er, der als Künstler zum grössten Teil dem Cinquecento angehört, doch schon zur Schilderung einer weiten, einsamen, von Menschen und Häusern entblössten Landschaft (Berlin, Mus. 45) und zur Betonung und konsequenten Durchführung einer bestimmten Beleuchtung gelangt. Nur entspricht es noch seinen quattrocentistischen Neigungen, dass er die Natur in dem klaren Licht, der warmen Glut der Mittagssonne ausbreitet. Dank aber der vervollkommneten Naturanschauung, sowie der verbesserten Technik gelangte er schliesslich, nachdem noch anfangs die Töne zu schreiend, die Gegensätze zu unvermittelt ausgefallen waren (Berlin, Mus. 39) zu einer Realistik der Sonnenbeleuchtung und einer

---

1) Merkwürdig ist jedenfalls, dass schon sein frühestes Bild, eine früher in der Sammlung Cavalli in Padua (vgl. Crowe u. Cav. a. a. O. V, p. 236), jetzt im dortigen Museum befindliche Madonna, die aber schrecklich übermalt ist, einen von Bergen eingeschlossenen See zeigt. Sollte sein Geburtsort, der nicht bekannt ist, an einem der Seen gelegen haben?

2) So z. B. in einer Madonna (Dresden) eines jener alten, hochummauerten, zinnenbekrönten mittelalterlichen Kastelle, von denen sich nicht fern von Bergamo im Schlosse Malpaga (vgl. p. 174) ein recht charakteristisches Beispiel erhalten hat, und in einer anderen (London, Nat.-Gall.), ein im Bau begriffenes Schloss.

Lebhaftigkeit und Leuchtkraft der Töne, wie sie die gesamte venezianische Malerei nicht wieder aufweist. So füllt er gleichsam eine Lücke dieser Zeit aus, die sonst eine derartige Stimmung konsequent vermied.

Erst in seiner letzten Zeit sucht er seinen Landschaften eine perlgraue Tönung zu geben, wie sie die Atmosphäre Venedigs oft genug zeigt, und wie sie schon die Künstler des vergangenen Jahrhunderts anzudeuten liebten[1] (Bergamo, S. Spirito, Glorie Joh. d. T. 1515).

Wie Previtali ist auch sein Landsmann Girolamo[2] da Santa Croce (thätig um 1520—1549) in seiner Auffassung der landschaftlichen Natur kaum über den Standpunkt des Quattrocento hinausgekommen; aber er ist ein durchaus unfreier Künstler. Für seine zahlreichen, kleinen Bildchen, die für ihn charakteristisch sind, entnimmt er die landschaftlichen Motive Previtali und Palma, in dessen Heimatsthal auch sein Geburtsort, nach dem er benannt wurde, lag; die architektonischen dagegen noch der Schule Carpaccio's; aber in seiner Freude an der Darstellung der Natur räumt er derselben einen grossen Raum im Verhältnis zu den Hauptfiguren ein, belebt sie durch eine Fülle interessanter Einzelheiten wie Kirchen, Kastelle, Städte, Prachtbauten, Seen, Flüsse u. dergl., sowie mannigfacher Tier- und Menschenstaffage und lässt alles in einem heiteren, freundlichen Kolorit erscheinen.

Wie er aber schon in der Wahl seiner Motive sich unselbständig zeigt, so empfängt er auch seine einzelnen Naturbeobachtungen aus zweiter Hand und gelangt so zu einer völlig schematisch konventionellen Wiedergabe der Natur, die sich weit von der Wirklichkeit entfernt und in diesem Jahrhundert selbständigen Naturstudiums sich kaum noch wiederholt. Bei ihm vielleicht allein in der venezianischen Schule findet sich in dem Braun des Bodens, dem hellen Grün der Vorberge und dem Blau der Ferne eine

---

1) Vgl. p. 87.

2) Sein älterer Verwandter Francesco da Santacroce gehört, so viel ich gesehen habe, noch ganz dem Quattrocento an; vgl. p. 81 u. 82.

scharfe Absetzung der einzelnen Gründe, wie sie sich so lange Zeit in der nordischen Kunst erhielt. Mit ihnen vereinigt sich noch das immer und immer wiederkehrende, oben schroff abgeschnittene Gelb des Abends am blauen Himmel, das er seinen Landsleuten gedankenlos entnimmt, ohne die Beleuchtung folgerichtig durchzuführen[1]).

Dennoch sind diese Darstellungen hier nicht ohne Interesse, da sie durch ihre grosse Anzahl und das Uebergewicht, das die Landschaft bisweilen in ihnen erlangt, die Freude des Publikums an der Schilderung der Natur bekunden. Es wäre daher nicht wunderbar, wenn er gelegentlich einmal, dadurch ermutigt, sie zum alleinigen Gegenstande eines Bildes gemacht hätte. Vielleicht geht ein kleines, langgestrecktes Bild der Gallerie Carrara in Bergamo (No. 185), das eine an Einzelheiten reiche, nur von zahlreichen, das Leben in der Natur schildernden Staffagefiguren belebte Landschaft zeigt, auf seine Hand zurück, jedenfalls aber ist es bergamesken Ursprungs.

Die Brescianer.

Auch in den Künstlern Brescia's, die in diesem Jahrhundert sich insgesamt der venezianischen Schule anschlossen, hat sich durch die Anregungen, die sie von ihr empfingen, der Sinn für die landschaftliche Natur und die Neigung, sie künstlerisch darzustellen, rasch und lebhaft entwickelt. Erscheinen sie auch für die Weiterentwicklung der venezianischen Landschaft ziemlich bedeutungslos, so haben sie doch bestimmte Seiten derselben besonders scharf und bestimmt zum Ausdruck gebracht, und, da sie seltener und weniger lange mit der venezianischen Malerei in Berührung kamen, eine grössere Selbständigkeit sich zu bewahren gewusst.

Gleich Bergamo liegt Brescia am südlichen Rande der Alpenausläufer, in der fruchtbaren lombardischen Ebene; aber wie es schon weiter nach Süden vorgerückt ist, so hat auch seine nähere

1) Später scheint er jedoch einige Fortschritte gemacht zu haben. Vgl. z. B. die Krönung Mariae in Berlin (Mus. No. 33).

Umgebung einen einfacheren Charakter angenommen. Die Stadt selber breitet sich ganz im Flachlande aus, nur im Norden trägt eine steile, felsige Anhöhe auf ihrem flachen, kahlen Plateau die jetzt zerstörte Citadelle. Sie schiebt sich riegelförmig vor das nach Süden sich weit öffnende, reich angebaute Thal des Trompio, das rechts und links von sanft der Ebene entsteigenden Bergen eingefasst wird. Die grossen, bedeutenden Formen des Hochgebirges, in das nur wenige Stunden von Brescia entfernt im Osten der Lago di Garda, im Westen der Lago di Iseo, jetzt die beliebten Ausflugsziele der Brescianer, sich hineinziehen, sind hier noch nirgends sichtbar.

So müssen die drei grossen Maler Brescia's, von denen Moretto in Rovato[1]), nahe der Stadt, Romanino in Romano, nicht fern von Bergamo[2]) und nur Savoldo selber in Brescia[3]), alle also in der Ebene geboren sind, da sie sich ohne Ausnahme mit dem Charakter des Gebirgslandes wohl vertraut zeigen, von dort aus in dasselbe eingedrungen sein, vielleicht wenn sie die Malereien für die in den Bergen liegenden Orte auszuführen hatten.

Alessandro Bonvicino, gen. Moretto (circa 1498—1555), der bedeutendste unter ihnen und überhaupt einer der grössten und edelsten Maler, welche die venezianische Schule hervorgebracht hat, verdankt es seiner künstlerischen Selbständigkeit, dass er unter seinen Landsleuten auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei ganz eigenartig dasteht. Da er bei der Einseitigkeit seiner Begabung nur der monumentalen Kirchenmalerei sich widmete, die fast bis ans Ende des Jahrhunderts ihren alten, ernsten Charakter bewahrte, und sich nicht in der Schilderung legendarisch-historischer Ereignisse oder mythologischer Dichtungen gefiel, in denen die Naturdarstellung zu grösserer Geltung kam, so tritt die Landschaft bei ihm mehr, als bei seinen Landsleuten in den Hintergrund.

Schon in der Wahl seiner Motive, die alle dem Gebirge entlehnt sind, da nur dieses für seine grossen Schöpfungen den wür-

---

1) Crowe u. Cav., Gesch. d. ital. Malerei VI, p. 458.
2) Crowe u. Cav. a. a. O. VI, p. 430 Anm. 9.
3) Crowe u. Cav. a. a. O. VI, p. 483.

digen Hintergrund abgab, tritt seine Selbständigkeit zu Tage; aber es ist meist schwer, ihre Vorbilder in der Umgebung Brescia's, der sie entstammen werden, nachzuweisen, da sie mit künstlerischer Freiheit wiedergegeben und umgestaltet erscheinen. An die Lage der Stadt dachte er vielleicht, als er im Altarbilde der Madonna mit dem hl. Benedict, Paterius, Agnes und Eufemia (Brescia, Gall. Martinengo 28) hinter einem Wiesenplane eine Ortschaft von einem schroff abfallenden, grauen, oben ein Kastell tragenden Felsen, der noch häufig in seinen Landschaften wiederkehrt, überragen liess; an einen der Seen mit ihrem teils felsigen, teils flachen Uferrande vielleicht im Christus in der Glorie (Brescia, S. Nazaro und Celso) und einer Madonna (Brescia, Gall. Martinengo 27), in denen sich hinter einer im Grün versteckten Ortschaft eine weite, in der Ferne zu beiden Seiten von Bergwänden eingefasste Wasserfläche in die Tiefe zieht. Aber in beiden Fällen ward nur das Allgemeine dieser Scenerien, die an sich schon sehr charakteristisch und daher leicht kenntlich sind, bei ihrer Wiedergabe festgehalten. Häufiger noch zeigen seine Landschaften einfache Gebirgsansichten, wie einen Thaleingang (Brescia, Gall. Martinengo, Mad. m. Heil. 13), eine Wiesenfläche mit einem fernen Berge (Brescia, S. Maria delle grazie, Mad. i. Wolken), oder einen einzelnen, sich nach einer Seite hinsenkenden Bergabhang, der Bäume, Felsen oder Häuser trägt, Motive, wie sie sich hier überall bieten, für die also kaum ein bestimmtes Vorbild[1]) anzunehmen ist (Brescia, S. Giov. Ev. Kindermord; S. Nazaro e Celso, Krönung Mariae; Gall. Martinengo, Fresco 9).

Bisweilen scheint jedoch der Wunsch, seinen ernsten, monumentalen Heiligengruppen eine im grossen, wie im kleinen gleich erhabene Umgebung zu verleihen, seine stets gross schaffende Phantasie dazu geführt zu haben, nicht, wie die übrigen Venezianer dieser Zeit, die farbige Erscheinung der Natur poetisch zu steigern, viel-

1) Nur bei letzterem Motive dürfte man allenfalls noch an den westlich von der Stadt weit in die Ebene vorspringenden und langsam sich hinabsenkenden Abhang denken. Es ist der einzige Berg, der ausser dem Festungshügel schon innerhalb Brescia's sichbar ist, und es wird vielleicht kein Zufall sein, dass er auch auf den Bildern meistens hinter einer Mauer erscheint

mehr ihre Formen und Massen bedeutend zu erweitern und zu vergrössern. Bergiges, fast kahles Land mit Häusergruppen, zum Teil, wie bei Campagnola und anderen, durch Wind und Wetter malerisch zerfallen, gewaltige, hohe, glatte Felswände und einzelne, isolierte, himmelanstrebende Piks vereinigen sich zu einem landschaftlichen Bilde, das entschieden den Stempel der Erfindung an sich trägt und sich schwerlich auf eine bestimmte Scenerie dieser Gegend zurückführen lässt (Berlin, Mus., Gloria, Maria und Elisabeth; Wien, Belv., hl. Justina; Brescia, Gall. Martinengo 36, Verkündigung). Sollten die Dolomitendarstellungen Tizians und die eigenartigen Häuser und Hütten des Giorgionesken Kreises ihn zu diesen freien, fast schon phantastischen Erfindungen angeregt haben? Oder sollte hier vielleicht wieder, wie ja sonst einigemale ein zufälliger, sporadischer Einfluss nordischer Künstler, die ja um dieselbe Zeit durch die Alpenformationen zu ähnlichen, wenn auch noch weit übertriebeneren Bildungen angeregt wurden, anzunehmen sein?

Nicht gänzlich unbegründet erscheint letzteres, vergleicht man mit jenen Darstellungen die Landschaft seines Elias in der Wüste (Brescia, S. Giov. Evang.). Hier schweift der Blick über eine grüne Matte, durch die sich zu einigen Häusern ein Weg hindurchzieht, auf der rechten Seite zu gewaltigen, nackten Felsenmassen, die aus dunklem Tannengebüsch schroff emporragen, während er sich links in einem langen, in die Tiefe gehenden und in graublauen Duft gehüllten Thale verliert, das von wild zerklüfteten, auch phantastischen Felsenkegeln eingeschlossen, Häuser- und Baumgruppen in sich birgt und in einer fernen, turmgeschmückten Stadt seinen Abschluss findet. Vielleicht veranlasste ihn das Sujet des Bildes, das ihn, ganz im Gegensatz zu seiner sonstigen Kunstweise dazu zwang, einen Heiligen inmitten einer grossen freien Natur zu schildern, und diese fast zur Hauptsache zu machen, sich, durch die Neuheit dieser Aufgabe befangen, an fremde Vorbilder verwandter Art anzuschliessen. Jedenfalls zeigt sich in dem ganzen Aufbau, der durch mangelhafte Luftperspektive verschuldeten scharfen Absetzung der Gründe, der graublauen, kalten Tönung der Ferne, sowie in den seltsamen, die Grenzen der Natürlichkeit überschreitenden Gebirgsbildungen eine gewiss nicht zufällige Uebereinstim-

mung mit den Landschaften eines Patinir oder Civetta, von denen verwandte Gegenstände, wenn auch in bedeutend kleinerem Format, behandelt wurden[1]). Doch übertrifft auch hier wieder, wie immer in solchen Fällen, der Italiener den Niederländer an Einheit der Auffassung und organischer Gliederung der Natur. Das aber hat er noch mit jenen gemeinsam, dass er den Propheten, statt in die Einsamkeit der Wüste, in eine bewohnte und belebte Umgebung versetzt[2]). Es fehlte eben Moretto, der mehr durch das Beispiel seiner Zeitgenossen, als durch seine eigene Persönlichkeit zur landschaftlichen Darstellung geführt wurde, noch die feinere Empfindung für die Zusammengehörigkeit der Hauptgestalten und der sie umgebenden Natur, wie er denn auch noch oft genug den Vordergrund durch eine hohe Mauer abschliesst (Brescia, S. Giov. Ev., Kindermord) und seine Landschaften in den meisten Fällen nur durch den traditionellen Portikus sichtbar macht, kurz in der äusseren Vereinigung beider Teile kaum über den Standpunkt, den etwa Cima im vergangenen Jahrhundert einnahm, hinausgekommen ist.

Aber darin offenbart er sich als Zeitgenosse Giorgione's und Tizians, dass er in der Farbe ein wichtiges Mittel erkennt, Hintergrund und Vordergrund mit einander zu verschmelzen. Wie jedoch bei ihm die Landschaft immer nur als untergeordneter Teil des Ganzen erscheint, so muss sie auch darin die Oberherrschaft der Vordergrundsfiguren anerkennen, dass sie jene graue Tönung, die ihm von Anfang an als Farbenideal vorschwebte, selbst bis zur Unnatur annimmt. Nur seine frühen Landschaften zeigen noch einige kräftige Farben, vor allem ein heiteres, aber sattes Blau und ein energisches, aber kaltes Grün (Brescia, Gall. Mart. 28); bald verlieren sich diese; selbst das Wasser wird weiss oder grau, die Wolken hell, der breite, abgegrenzte Streif des Abendrots, der in der venezianischen Kunst typisch geworden

1) Vgl. Lichtenberg a. a. O. p. 14, 16. Diese vereinzelten Aufnahmen einzelner Objekte aus Landschaften nordischer Künstler steht aber nicht, um es noch einmal zu betonen, im Widerspruch zu dem p. 12 u. 111 Anm. 3 Gesagten, da die Entwicklung der venezianischen Landschaftsmalerei dadurch in keiner Weise beeinflusst worden ist.

2) Vgl. Lichtenberg a. a. O. p. 14.

ist, und bei Moretto fast niemals fehlt, hellgelblich oder ebenfalls fahlgrau; in seinen letzten Landschaften glaubt man die Welt durch einen grauen Schleier zu erblicken. So heben sich auch im Gegensatz zur allgemeinen Tendenz dieser Zeit die Gestalten wieder dunkel von hellem Grunde ab.

Als bedeutende Vorzüge dieses Künstlers auf diesem Gebiete aber sind zu rühmen die feine malerische Behandlung, die Einfachheit und Schlichtheit der Auffassung seiner Landschaften, die, wenn sie auch durch die oft spärliche Vegetation, die wieder wie eine Reminiscenz des vergangenen Jahrhunderts erscheint, bisweilen einen etwas einförmigen und kahlen Eindruck machen, dennoch in schönster Harmonie zur tiefreligiösen Stimmung der Heiligen stehen.

Gerade das Gegenteil von Moretto war sein Landsmann Savoldo († nach 1548). Da er aus edlem Hause, wie berichtet wird[1]), stammte und mehr aus persönlichem Gefallen, als um seines Unterhaltes willen sich der Kunst ergab, so konnte er den individuellen Wünschen und Neigungen in höherem Grade, als mancher andere, Rechnung tragen. Nicht religiöse Werke monumentalen Stiles entsprachen diesem, nicht die hehre Welt der Heiligen dünkte ihm allein der künstlerischen Darstellung wert, auch das einfach Menschliche und die schlichte, umgebende Natur lenkten seinen Blick auf sich. So ward er einer der wenigen venezianischen Künstler, die sich der von Giorgione ausgehenden Genremalerei widmeten, so ist er der Natur nahegetreten; wie kein anderer der Künstler Brescias.

Savoldo hat sich in der Welt umgesehen, er war nachweislich in Florenz[2]) und hielt sich längere Zeit in Venedig auf; so sind seine Motive mannigfaltiger, als die seiner Landsleute. Keiner auch unter den venezianischen Künstlern dieser Zeit hat das Meer und die Umgebung Venedigs so oft als Ausgangspunkt für seine

1) Crowe u. Cav. a. a. O. VI, p. 483.
2) Crowe u. Cav. a. a. O. VI, p. 484 Anm. 113.

landschaftlichen Schöpfungen genommen. Venedig selber mit einer, die Häusermassen überragenden, grossen Kirche und ihrem Kampanile glaubt man in der Dämmerung des Abends auf dem grossen Altarbilde der Brera vor sich zu haben, wie sich etwa dem von Murano Heimkehrenden das Bild der Stadt mit der mächtigen Kirche S. Giovanni e Paolo darbietet; nur wird die Illusion durch die dahinter, der künstlerischen Steigerung zur Liebe angebrachte Dolomitenkette zu Nichte gemacht. Ein anderes Mal zeigt er eine, mit einer Kirche bebaute Insel inmitten der Lagunen (London, Nat.-Gall., Maria Magdalena) oder einen an einer felsigen Bucht gelegenen, von Bergen überragten Hafen[1]) (London, Samml. Layard Hieronymus), schliesslich auch einmal das weite offene Meer ohne die Küste (Wien, Gall. Liechtenstein, Porträt). Fast immer beleben Segelschiffe und Gondeln die Wasserfläche und weisen auf die Lagunenstadt mit ihrem regen Schiffsverkehr als Vorbild hin.

Dem eigenen Heimatlande hingegen gehören die mit grossartiger Empfindung aufgefassten Gebirgslandschaften seiner mehrfach gemalten Anbetungen an (Brescia, Gall. Martinengo; Venedig, S. Giobbe), in der die dunkle Tiefe des Thales und die sich hinter einander auftürmenden Bergketten einen bedeutenden Eindruck machen. Berg und Wasser aber in gleichwertiger Vereinigung zeigt als bedeutendstes Beispiel die „Beweinung“ im Museum zu Berlin, die vielleicht seine beste Landschaft enthält. Zur Rechten an dem düsteren Kreuzeshügel vorbei fällt hier der Blick auf eine steile graubraune, nackte Felsenwand, in die oben eine Stadt hineingebaut ist, indes einige strohgedeckte Hütten an ihrem Fusse liegen; in der Ferne senken sich hohe Bergketten in eine Meeresbucht. Venezianische und Brescianische Elemente, Motive Tizians und Moretto's vereinigen sich hier zu einem bedeutenden Ganzen, das doch durchaus originell erscheint.

Nicht in der unbestreitbaren Eigenart seiner Motive liegt indessen die eigentliche Bedeutung Savoldo's als Landschaftsmaler: Keiner der Zeitgenossen und selbst der Nachfolger Tizians hat

1) Layard (in der engl. Uebersetzung von Kugler's Handbuch d. Malerei p. 584) und nach ihm Gilbert (a. a. O. p. 357) vermuten hierin Pesaro.

mit solcher Konsequenz die Figuren in die Landschaft und vor allem in ihre Stimmung hineingedacht. Im Gegensatz zu den Heiligen Moretto's müssen bei ihm die Gestalten des Vordergrundes die Einwirkung des Lichtes und der Stimmung in der Natur willig über sich ergehen lassen; ja er scheint aus Freude an dieser konsequenten Auffassung sich gern Sujets gewählt zu haben, in denen sie recht drastisch zur Durchführung kommen musste. Es blieb gewiss für ihn nicht ohne Einfluss, dass Tizian, als er 1522 für Brescia eine grosse Altartafel lieferte, die Auferstehung Christi in die Dämmerung des Abends verlegte, deren mystischer Charakter, sowie die an Figuren und Landschaft gleich konsequent vollzogene Durchführung für Savoldo's Kunstrichtung der Ausgangspunkt gewesen zu sein scheint. Mit Vorliebe geht auch er dunklen, bisweilen magischen Stimmungen nach, deren vorzügliche Schilderung ihm schon frühzeitig Lob eintrug[1]). So erfüllt mystisches, vom Gottessohn ausstrahlendes Licht in der Verklärung, da er seinen Jüngern in himmlischem Glanze sich enthüllt, die Atmosphäre und wirft auch auf Menschen und Natur seinen Widerschein (Uffizien). Die Melancholie der Abendbeleuchtung, die in fast einzig dastehender Farbenpracht den Himmel mit leuchtendem Golde schmückt, die Wolken rötlich umsäumt und die Berge und das Meer in bläuliche Dämmerung hüllt, beherrscht die Klage um den Leichnam Christi (Berlin, Mus.). Ernst hebt sich gegen den glänzenden Himmel die einfache Silhouette des Kreuzeshügels und des Gruftfelsens ab. In seinen Anbetungen der Hirten dagegen (S. Giobbe; Brescia, Gall. Mart.) benutzt er die nächtliche Stunde, die ihm die Erzählung der Bibel vorschrieb dazu, die Reize einer hellen Mondnacht zu schildern[2]). Hier zeigt sich seine ganze Begabung für die Wiedergabe prägnanter Beleuchtungen in dem Spiel des bleichen Lichtes auf den Gestalten im Vordergrunde, und in

1) Vgl. Paolo Pino, Dialogo di pittura p. 29.

2) So auch in seiner Magdalena (London). Hier scheint er den Mond, den er selber seines intensiven, alles übrige Licht ertötenden Glanzes wegen, nicht zu geben wagte, hinter die Wolkenwand versteckt zu haben, deren eigenartige Beleuchtung sonst nicht recht zu erklären wäre.

dem silbernen Schimmer mit seinen Abstufungen in den Thälern und auf den Höhen des Gebirges.

Während aber in diesen Werken die Wahl der Beleuchtung schon aus dem Gegenstande selber resultiert, gab er auch ohne innere Motivierung, nur aus persönlicher Neigung verwandte Erscheinungen wieder, wie er auch geradezu pikante Lichteffekte nicht scheute[1]). Selbst das Porträt muss sich dieser Stimmung fügen. Das Bildnis eines Kriegers (Wien, Liechtensteingall.) zeigt nicht nur in der Ferne das Meer in dunkler Abendstimmung; sie dringt auch zum Fenster hinein und hüllt in gleicher Weise Zimmer und Menschen ein. So hat er die äusserste Konsequenz seines künstlerischen Prinzips gezogen und hier sogar, indem er der unbedingt geforderten Deutlichkeit Abbruch thut, die künstlerischen Grenzen schon überschritten.

Nach allem diesem erscheint Savoldo als ein durch und durch modern empfindender Künstler, als ein gläubiger Anhänger Tizians und als die richtige Ergänzung seines grossen Landsmannes Moretto. Dieser vertritt die konservativ religiöse Richtung der Kunst, die festhält an altsanktionierter Kunstüberlieferung, in der die Landschaft nur wie geduldet erscheint, jener den Fortschritt zum Profanen, der die Natur in ihrer künstlerischen Erscheinung, in ihrer Bedeutung als Umgebung der menschlichen Kreatur zeigen will und ihre Schilderung derjenigen der Heiligen und Menschen mindestens gleichwertig erklärt. So ist er zu einem der bedeutendsten Landschaftsmaler dieser Zeit geworden, der in der einheitlichen Durchführung der Beleuchtung kaum seinesgleichen findet.

Neben Moretto und Savoldo tritt der dritte Hauptmeister der Schule Brescia's, Girolamo Romanino (1485—1566) in landschaftlicher Beziehung zurück. In keiner Weise hierin besonders originell, nähert er sich in der Art seiner Scenerien und Auffassung der

1) So im venezianischen Mädchen (Berlin. Mus.), dessen Gesicht vom Kopftuch so beschattet ist, dass nur noch auf die Nasenspitze in reizvoller Weise Licht fällt, und im Ritter (Louvre), der, im dunklen Zimmer sitzend, von allen Seiten von Spiegeln aufgefangen wird.

Natur wohl mehr den Künstlern Bergamo's, in dessen Nähe er ja auch geboren ist[1]). Mit Motiven vom Rande und vom Innern des Gebirges, unter denen einmal eine am Rande der Ebene auf der Höhe gelegene Stadt an Bergamo's Lage erinnert (Bergamo, S. Alessandro in Colonna, Himmelfahrt), ist seine landschaftliche Phantasie erschöpft; nur scheint ihn seine Thätigkeit in Padua[2]) mehr als andere dazu geführt zu haben, antike Ruinen und Monumente seinen Landschaften einzufügen. Dass er sich aber auch zu recht bedeutenden Leistungen aufzuschwingen vermag, zeigt seine Begegnung (Brescia, Duomo vecchio), die eine grüne Thalwand zum Hintergrunde hat und durch die ungemein warme Abendbeleuchtung und charakteristische Wiedergabe des niedrigen, gruppenweise angeordneten Bergwaldes, wie man ihn in dieser Weise in Italien so vielfach sieht, sich auszeichnet.

Auffassung und Wiedergabe der Natur sind auch bei ihm immer malerisch, wenn er auch bisweilen, wie noch mancher Zeitgenosse Tizians[3]), die Landschaft der Altarbilder symmetrisch anordnen zu müssen glaubt (Bergamo, S. Alessandro in Colonna, Himmelfahrt; Brescia, Gall. Mart. 19, Krönung). Während er aber für gewöhnlich der warmen, reichen Abendbeleuchtung, wie sie Palma und viele andere zeigen, den Vorzug giebt, liebt auch er in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts, vielleicht unter dem Einflusse Moretto's oder der klimatischen Erscheinungen Venedigs, die Ferne in eine graue Stimmung zu hüllen (Bergamo, S. Alessandro in Colonna, Himmelfahrt).

An Interesse für die Natur hat es ihm jedenfalls nicht gefehlt, wie er denn auch Besitzungen auf dem Lande hatte, wo er mit der Natur enger verwachsen konnte, und ein eigenes Pferd, „vermutlich zum Vergnügen und Geschäft", hielt[4]). Auch werden ihm Malereien im Schlosse zu Trient zugeschrieben, unter denen sich eigent-

---

1) Das Dorf Romano liegt am Serio zwischen Treviglio und Coccaglio, also näher an Bergamo, als an Brescia.

2) Crowe u. Cav. a. a. O. VI, p. 434.

3) Vgl. p. 180, 187.

4) Crowe u. Cav. a. a. O. VI, p. 452.

liche Landschaften zu befinden scheinen[1].) Jedenfalls ging aus seinem Atelier ein Künstler hervor, Muziano dei paesi (1530—1592), der gerade durch seine Naturschilderungen Ruhm und Beinamen fand.

Wichtig aber für die Frage, wie weit man damals in der Wiedergabe einer bestimmten Wirklichkeit ging, ist es, dass Romanino einmal den Auftrag erhielt, Zeit- und Lokalgeschichte und, als ihre Umgebung, die heimatliche Umgebung selber darzustellen. In Malpaga, einem alten, festen Schlosse, einige Stunden Weges von Bergamo, in dem der bekannte Condottiere Bartolomo Colleoni sein Hoflager aufgeschlagen, fremde Gäste empfangen und glänzende Feste gegeben hatte, schmückte er mit Cariani[2]) zusammen den Hof und eine geräumige Halle mit Fresken, die Scenen aus dem dortigen Leben und Treiben, wie den Auszug zur Jagd, den Empfang des Königs von Dänemark, das Turnier, Festessen u. dergl. zum Gegenstande, und das Schloss und seine nähere und weitere Umgebung zum Hintergrunde haben. Selbst in diesen Darstellungen indessen ging man nicht auf eine wirklich getreue Wiedergabe der unmittelbaren und daher jedem bekannten Umgebung aus. Zwar ist das viereckige, steinerne Kastell mit seinen Türmen und seinem Graben richtig abgezeichnet, schliesst sich ihm die weite Ebene, in der es liegt, an, und begrenzen sie ferne Bergketten, deren obere Kämme schroffer und ausgezackt, deren untere sanfter und bisweilen mit Kastellen gekrönt erscheinen. Einmal (Turnier) ist unverkennbar auch Bergamo selber dargestellt, wie man es vom Schlosse aus in der Ferne erblickt: aber weder ist es versucht[3]), die fruchtbare Ebene mit ihrem reichen Anbau, die hier der nicht ferne Serio netzt, noch die grüne Umgebung des Schlosses selber, noch die Profile der einzelnen Berge der Wirklichkeit entsprechend wiederzugeben. Kahl und öde ist die Landschaft, nur durch die wellige Bodengestaltung und den Wechsel von Licht und Schatten belebt; es beschränkt sich schliesslich alles nur auf Andeutungen. So viel

---

1) Crowe u. Cav. a. a. O. VI, p. 455 Anm. 53. An der Wand der Treppe, die zum ersten Stock führt. Näheres darüber ist mir leider bis jetzt nicht bekannt.

2) Crowe u. Cav. a. a. O. VI, p. 617 ff.

3) Freilich sind diese Fresken heute sehr verdorben und restauriert.

scheint also damals noch dem Publikum genügt zu haben, um eine ihm allgemein bekannte Gegend, als im Bilde überzeugend wiedergegeben, anzuerkennen.

Del Piombo, Lotto und Bordone.

Auch diejenigen Künstler der venezianischen Schule dieser Zeit, die in der Lagunenstadt selber und ihrem näheren Umkreise zur Welt kamen, widmeten sich der landschaftlichen Schilderung, wenn auch keine grossartige und mächtige Umgebung, keine frühzeitige innige Berührung mit einer reinen Natur den Sinn für diese in ihnen erweckt. Landschaftsmalerei lag eben damals im Geschmacke der Venezianer; sie war hier gewissermassen zur Mode geworden und gehörte zu den unerlässlichen Aufgaben der Malerei[1]). Von den grossen Schöpfungen der führenden Meister gingen sie aus, eigene Beobachtungen gewährten ihnen grössere und kleinere Reisen, sowie ihre Heimat selber.

Sebastiano del Piombo (geb. um 1485, † 1547), der mit ziemlicher Sicherheit als geborener Venezianer anzusehen ist[2]), war anfangs Schüler Cima's[3]), dann längere Zeit unter Giorgione thätig; doch hat er nur wenig von ihrer feinen landschaftlichen Empfindung, ihrer regen Naturfreude und ihrer Begabung, diese zum Ausdruck zu bringen, geerbt, da er in Wesen und Gemütsanlage eine von ihnen grundverschiedene Persönlichkeit gewesen sein dürfte. Aus seinen Briefen, seinem Verhalten zu Rafael und der leichtfertigen Uebernahme seines geistlichen Amtes schaut ein nicht immer ganz gediegener, ein von Neid, Schadenfreude und Leichtlebigkeit getrübter Charakter hervor, der kaum genug Gemüt besass, um sich tiefer in die Natur zu versenken. So fand er auch nicht, wie seine Lehrer,

1) Vgl. P. Pino a. a. O. p. 29: e dietro cio ami grandamente il farsi practico e valente nelle lontane. Wie sehr die Landschaft damals zum Gemälde gehörte, zeigen auch Biondo's phantastische Gemäldevorschläge in seinem Tractat von der hochedlen Malerei.

2) Crowe u. Cav. a. a. O. p. VI, p. 367.

3) Frizzoni a. a. O. p. 334.

Gefallen an einer heiteren Erscheinung derselben; eine düstere, finstere Stimmung, in die fast unheimlich ein scharfes, bleiches oder brandrotes Licht vom leuchtenden Abendhimmel hereindringt, entsprach seinem Naturell; sie findet sich fast auf allen seinen frühen Werken (Berlin, Mus., Römerin; Madrid, Mus., Kreuztragender Christus; Uffizien, Venus u. Adonis; Louvre, Heimsuchung) und ist selbst in seinem Hauptbilde, der 1519 in Rom gemalten Auferweckung des Lazarus (London, Nat.-Gall.) nicht vergessen.

Die Motive seiner Landschaften sind anfangs höchst einfacher Art, ein Hügel mit Häusern und Ruinen (S. Giov. Chrysostomo), eine Gruppe malerisch verfallener Häuser an einem Abhange nach Art Campagnola's (Berlin, Mus., Römerin; Louvre, Heimsuchung), gelegentlich auch einmal ein phantastisches Motiv, wie ein römischer Triumphbogen, als Eingangsthor zu einem Felsentunnel (Madrid, Mus., Christus), genügen ihm zur Andeutung der freien Natur und ziehen die Aufmerksamkeit des Beschauers nur wenig auf sich. Vielleicht waren grosse Naturformen ihm noch zu wenig vertraut; so hielt er sich an die ihm zunächst liegenden Motive, ja selbst an die Scenerie seiner Vaterstadt. In einem dieser Zeit angehörenden, mythologischen Bilde (Uffizien, Venus u. Adonis[1])) erblickt man durch Buschwerk hindurch die Piazetta mit den sie umgebenden Bauwerken, die sich düster gegen den wiederum roten Abendhimmel abheben. Wenn er aber in der sich zu einem Kreisrund öffnenden Wand von Flieder, Feigen u. dergl. sich eng an das Vorbild Giorgione's hält, so verrät sich doch darin eine weniger feine Naturempfindung, dass er einen mythologischen Vorgang in die unmittelbare Umgebung seiner Vaterstadt verlegt.

In den folgenden Werken, in denen er unter dem Einflusse Roms, das er mit Venedig vertauscht hatte, und seines Künstlerkreises stand, hat er über der eigenartigen Lage dieser Stadt und den ehrwürdigen Resten des Altertums, die noch auf kein empfängliches Gemüt in alter und neuer Zeit ihren Eindruck verfehlt haben, die

---

1) Dieses an Ort und Stelle Moretto benannte Werk wird del Piombo jetzt von Morelli (Lermolieff, Kunstkrit. Studien. Die Gallerien Borghese u. Doria p. 374) und Burckhardt, Cicerone (5. Aufl. II, p. 764g u. 864) zugeschrieben.

eigene Heimat vergessen und hier seine landschaftlichen Motive gesucht; sei es aber, dass die grossen, monumentalen Aufgaben, die hier an die Künstler herantraten, ihn von der Natur ablenkten, sei es, dass Michelangelo's Geringschätzung der Landschaftsmalerei[1]) auch in ihm, seinem gläubigen Verehrer, das niemals besonders rege Interesse für dieselbe vollends schwächte: sie spielt jetzt nur noch eine geringe Rolle in seinen Werken.

Ein breiter Fluss mit ansteigenden Ufern, eine Stadt zu beiden Seiten, eine Brücke, die beide verbindet, Ruinenmassen und nicht allzu ferne Berge, die sanftere Linien, als die Alpen zeigen, weisen auf die Tiberstadt mit ihren Brücken, ihren stummen Zeugen des Altertums und ihrem Bergeskranze hin (Pitti, Mart. d. hl. Agathe; London, Nat.-Gall., Erweckung d. Lazarus). Selbst das Wasser zeigt nicht mehr die sonst bei den Venezianern übliche, den Lagunen entlehnte grüne Färbung, sondern das schmutzige Gelb, wegen dessen schon die Alten den Tiber Flavus amnis nannten. Aber sein Hauptwerk, die Erweckung des Lazarus, die seine bedeutendste Landschaft enthält, verrät noch einmal in der Stimmung des aufziehenden Gewitters, der reichen Vegetation, der Anwendung von Kulissen und dem Streben nach wirkungsvollen malerischen Gegensätzen den Venezianer und den Schüler Giorgione's.

Glaubte man in den Stimmungen dieser Landschaften bisweilen den individuellen Charakter ihres Urhebers hindurch zu empfinden, so scheint Lorenzo Lotto (ca. 1476—1556) schon in der Wahl der Motive seinen persönlichen Neigungen gefolgt zu sein. Beide haben unter den Nachfolgern Giorgione's und Tizians ihre Individualität am klarsten in der Schilderung der Natur zum Ausdruck gebracht. Ist es ein Zufall, dass gerade sie allein[2]) unter den hervorragenden Malern der venezianischen Schule dieses Jahrhunderts

1) A. Springer, Rafael u. Michelangelo. Leipzig 1879, p. 413 u. 458. Freilich scheint sich eine Landschaftszeichnung von ihm im Münchener Kupferstichkabinet erhalten zu haben (vgl. Zeitschr. f. b. K. 1875. XXIII, p. 178).

2) Ueber Lotto's Heimat vgl. Archivio veneto XXXII, p. 169. Dass er in Bergamo geboren, wie man früher durchweg annahm, ist jetzt durchaus widerlegt.

in der Lagunenstadt zur Welt gekommen sind, die in dieser Zeit so reich an ausgeprägten Charakteren war?

Lorenzo Lotto's bedeutende Persönlichkeit, die selbst Tizian fesselte[1]), tritt abgerundeter, als manche andere aus den erhaltenen Nachrichten, seinen Lebensschicksalen und dem Charakter seiner Werke hervor. Ein unruhiges, durch Melancholie gequältes Temperament, verbunden mit entschiedener, dem Gemüte entströmender Religiosität[2]), trieb ihn in der Welt umher. Er lebte lange in Bergamo (1515—1524), arbeitete zu mehreren Malen in den Marken, war anscheinend zweimal in Rom[3]) und zog sich endlich, nachdem er sich schon in Venedig meist im Kloster von S. Giovanni e Paolo aufgehalten hatte[4]), lebensmüde und „aus religiösem Bedürfnis" 1548 nach Loreto zurück[5]), um hier sein Leben zu beschliessen. Schwärmerei, süsses Verlangen und Melancholie offenbaren viele seiner Schöpfungen und haben oft genug zu einem Vergleich mit Correggio geführt. Diese Züge seines Charakters lassen sich auch in seinen Landschaften erkennen.

Schon die häufige Wiedergabe derselben in Altarbildern und die Bevorzugung von Sujets, welche die eingehende Schilderung ihrer landschaftlichen Umgebung verlangen (Hieronymus, Rochus), ist, wie immer, der Ausfluss einer tiefen, gemütvollen Seele; dann aber hat Lotto eine unverkennbare Vorliebe für weite, sich lang hinstreckende Landschaften, die durch die Unendlichkeit ihrer Ausdehnung, nicht durch den Reichtum an Einzelheiten wirken. Es ist, als ob ein in seiner Sehnsucht unbefriedigtes Gemüt, sie, die selber die Sehnsucht des Beschauers herausfordern, geschaffen hätte. Oft zeigt sich, ohne dass es der Gegenstand immer verlangte, im Hintergrunde die von bergiger Küste eingefasste Meeresfläche,

1) Crowe u. Cav. a. a. O. VI, p. 588.

2) Ausser Porträts lassen sich nur zwei Werke profanen Inhalts von ihm nachweisen (Lermolieff, Kunstkrit. Studien. Gall. München u. Dresden, p. 89).

3) Bertolotti (Artisti Veneti etc. p. 15) weist nach, dass Lotto 1527 beim sacco d. Roma in der Stadt eingeschlossen war, während man ausserdem (Morelli) bei ihm noch von einem Aufenthalt in Rom von 1506—10 weiss.

4) Lermolieff a. a. O. p. 69.

5) Crowe u. Cav. a. a. O. VI, p. 589.

von hohem Standpunkte aus gesehen, und so in ihrer endlosen Weite doppelt eindrucksvoll (S. Maria del Carmine, Glorie d. hl. Nicolaus; Berlin, Mus., hl. Seb. u. Christoph.; London, Nat.-Gall., Familiengruppe, Porträt 1105), oder die weite, sich stets gleichbleibende Ebene, in die sich Bergzüge senken, und die ein breiter Strom durchzieht, der in der Ferne sich ins Meer ergiesst (Bergamo, Gall. Lochis 185, hl. Familie), ein sonst kaum noch nachweisbares Motiv[1]).

Im Gegensatz hierzu — fast könnte man darin die Erfüllung seiner Sehnsucht erblicken — schildert er, wo er sich frei ergeht, in gänzlich origineller Weise die noch von der Kultur fast unberührte Welt, die Einsamkeit im Gebirge. Die einfachsten Motive, ein Pass unterhalb einer steilen Felswand (München, Pin., Vermähl. d. hl. Kath.), ein grüner Abhang mit den dicken Stämmen der Waldbäume (Bridgewater-Gall., Mad.), eine enge, wilde Felsschlucht, in die kein Strahl der Sonne dringt (Louvre, Hieronymus), sowie das Leben und Treiben der Menschen, die dort hausen, Holzfäller im Walde (Bridgewater-Gall., Mad.; Alzano, S. Pietro, Petrus Mart.), Kaufleute mit ihren Saumtieren (München), das Vieh auf den Triften (Padua, Gall. 116, Mad.[2]) fanden seine Sympathie und stehen fast einzig in der venezianischen Kunst da. So sehr war er von ihnen eingenommen, dass selbst Golgatha in der Beweinung Christi (S. Maria del Orto) zu einer teilweise bewaldeten Kuppe des Gebirges wird, aus der gewaltige Felszacken emporstarren. Giebt er aber Konversazionen, so schliesst er sich in den Landschaften gern an Palma an, der hierin den richtigen Ton getroffen hatte (Wien, Belv., Konv.; Neapel, Mus., Mad.) und ausschliesslich dem Berglande seiner Heimat, das auch Lotto genauer kannte, seine Motive entnahm.

Auch Lotto geht in der Anordnung und Behandlung seiner Landschaft von der malerischen Erfassung der Natur aus, wenn er auch noch gelegentlich im Altarbilde ihr die archaisierende Sym-

1) Vgl. p. 149 u. 162.

2) Crowe u. Cav. (a. a. O. VI, p. 593) schreiben ihm dieses Bild nicht unbedingt zu. Die Landschaft aber spricht ganz besonders für Lotto's Urheberschaft.

metrie aufzwängt (Bergamo, S. Bernadino, Mad. m. H.). Mehr als andere hat er schon auf die Mannigfaltigkeit des Grüns der Vegetation geachtet (Louvre, Hieronymus[1]); Kontrastwirkungen von nah und fern finden sich bei ihm oft genug. Die Stimmung wird auch in seinen Landschaften zum wesentlichen Faktor, ja selbst zur Hauptsache, neben der das landschaftliche Motiv völlig zurücktritt (London, Nat.-Gall., Porträt 1105). Hierbei entspricht es nur seinem melancholisch angehauchten Charakter, dass er die Landschaften mit Vorliebe in das traumhafte Zwielicht des Abends taucht.

Motive und Stimmung stehen aber auch bei ihm oft in näherer Beziehung zum eigentlichen Gegenstande des Bildes. Wie er einerseits im Porträt eines jungen Mannes (Berlin, Mus.) den Vorhang ein wenig zurückschlägt, um in der Ferne das Meer mit Befestigungen und Schiffen, gewiss zur Andeutung der Herkunft des Dargestellten, zu zeigen, und in jenen Darstellungen, die sich in himmlischen Sphären bewegen, in der That von der Höhe herab den Beschauer auf ein weites Stück der Erde blicken lässt (S. Maria del Carmine, hl. Nikolaus; Bergamo, S. Alessandro della Croce, Trinità), so versetzt er anderseits den hl. Hieronymus (Louvre) in der tiefen Einsamkeit einer höchst originellen, zerklüfteten Felsschlucht unter den dunkel umwölkten farbenreichen Abendhimmel, und schildert in der Beweinung Christi (S. Maria dell' Orto), der Erzählung der Bibel getreu, die Verfinsterung der Sonne, die ihre letzten Strahlen ungemein leuchtend und effektvoll über die Landschaft ergiesst.

Aber wie sich die wahre und volle Freude an der Natur nicht bloss in der Bewunderung ihrer grossen Formen, sondern auch in der Würdigung ihrer kleinen und kleinsten Erscheinungen äussert, so hat Lotto vielfach auch die zarten Gebilde der Pflanzenwelt wiedergegeben, für die im allgemeinen die venezianischen Maler dieses Jahrhunderts weniger Interesse zeigen. Ein Rosengebüsch voller Blüten, das über einer Mauer hervorragt, erscheint wie eine Reminiscenz aus alter Zeit[2]) (S. Giov. e Paolo, Glorie d. hl. Bernhardin), eine dichte Wand von Jasmin und Feigen bildet

1) Hier färbt er selbst das Gestein verschiedenartig. 2) Vgl. p. 22.

in einer hl. Familie (Bergamo, Gall. Lochis 185) den hinteren Abschluss, sein Abschied Christi (Berlin, Mus.) zeigt einen sauber ausgeführten Zweig mit Blüten und Früchten, den er, wie in den Rahmen hineingesteckt, als perspektivischen Scherz vor der eigentlichen Darstellung angebracht hat, und ein Porträt der Gallerie Borghese einen Totenschädel unter Rosen- und Jasminblättern, in denen noch einmal seine ganze, fast deutsche[1]), Schwermut zum Durchbruch kommt.

Zu weniger grossen Leistungen auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei hat es Bordone (1500—1570) gebracht, und doch lag seine Heimat Treviso nur wenige Stunden von dem Orte entfernt, wo Giorgione glühende Begeisterung für die Natur eingesogen hatte. Er scheint ein schlichter, stillzufriedener Mensch gewesen zu sein, der sich Tizian als Schüler eng anschloss[2]), aber derber und weniger fein empfindend, wie er war, weit hinter diesem zurückblieb.

Schon das zeugt von geringer Empfänglichkeit für Natureindrücke, dass er in Deutschland und Frankreich[3]) gewesen war, somit mehr, als alle übrigen Künstler Venedigs gesehen hatte, und dennoch nicht über einen kleinen Kreis von Motiven hinausgekommen, ja nicht einmal zu völlig selbständigen Schöpfungen gelangt ist. Weites Hügelland, Ortschaften und Kastelle, Buschgruppen und Wälder in den Thälern und auf den Höhen, auch einmal ein Fluss, der sich durch die Hügelreihen hindurchschlängelt (Brera 212, Taufe Christi), und in der Ferne höheres Gebirge, selbst mit Anklängen an die Dolomiten (Brera, Taufe) füllen fast ohne Ausnahme die Hintergründe seiner zahlreichen Bilder, wohl eine Verquickung Tizianscher Landschaftselemente mit der Scenerie des Berglandes nördlich von Treviso.

Tizian entnahm er die Dolomiten, den vielfach verwandten Bergwald, die dichten Baumwände, die oft den Vordergrund abschliessen

1) Verwandte Darstellungen finden sich bekanntlich vielfach auf deutschen Porträts.

2) Federici, Memorie Trevigiane sulle opere del disegno. Venezia 1803. II, p. 41.

3) Vasari a. a. O. VII, p. 461.

und durch Lücken und Spalten die Ferne zeigen, sowie auch die vorwiegend abendlichen Stimmungen; aber man vermisst bei Bordone die feine poetische Auffassung der Natur, die flüchtige, aber doch charakteristische Wiedergabe des Laubes im Vordergrunde, die tiefe, farbensatte Harmonie der Stimmung und die Schlichtheit und Einfachheit der Komposition, die alle die Vorzüge der landschaftlichen Darstellungen des Cadoriners ausmachen. Man hat Bordone's Landschaften mit Recht „kraus"[1]) genannt: sie zeigen, wie die seines Lehrers, den Mangel an formaler Gliederung, ohne ihn, wie jene, durch die Einheitlichkeit der Farben zu ersetzen. So wirken sie unruhig und durch die ihnen eigenen, trüben Farbentöne, kalt und wenig erfreulich. Düster ist das Grün, bleich die Lichtwirkung am Himmel und auf der Erde; so wenig überzeugend weiss er eine bestimmte Tagesstimmung zu geben, dass einer dieser Beleuchtungseffekte von einem nicht unbedeutenden Landschaftsmaler für Mondschein gehalten wurde[2]). Höchstens kann man diesen Landschaften das allerdings zweifelhafte Lob erteilen, dass sie sich im Tone mit der Farbenwirkung der Figurenkomposition zur schönsten Harmonie verbinden[3]).

Nicht in der landschaftlichen Schilderung liegt das Verdienst Bordone's; in der Achitekturmalerei, die in dieser Zeit neben jener in den Hintergrund tritt, ist er neben Pordenone[4]) in diesem Jahrhundert das bedeutendste Glied einer Kette, die sich von Jacopo Bellini bis zu Veronese und Tintoretto ununterbrochen hinzieht;

1) J. Burckhardt, Cicerone II, p. 785. Viele dieser Mängel zeigen sich schon in seinem, noch unterm Einflusse Giorgione's geschaffenen Jugendwerke, der Anbetung im Dom zu Treviso.

2) Ch. Eastlake, Notes on the principal pictures in the Brera Gallery at Milano. London 1883, p. 126.

3) Burckhardt a. a. O. II, p. 785.

4) Leider ist der Verf. nicht im stande, auch über die Landschaftsdarstellungen Pordenone's einen Ueberblick zu geben, da es ihm nicht möglich war, seine über zahllose Orte zerstreuten Fresken zu besichtigen. So weit seine Kenntnisse reichen, liegt Pordenone's Bedeutung in dieser Beziehung ausschliesslich auf dem Gebiete der Architektur, während seine Landschaften wenig originell erscheinen. Pordenone war wieder einer jener Künstler, die die Kunst zu Experimenten benutzten: er liebte gesuchte perspektivische Verkürzungen.

auf diesem Gebiete, das weniger poetische Empfindung verlangte, hat er es vielleicht zur „reifsten, goldensten Frucht“ in seiner Darstellung der Ringlegende (Akad.) gebracht. Aber auch er vermochte sich noch nicht dem Einflusse der Wandgemälde im Saale des grossen Rates im Dogenpalaste, in dem die ersten Kräfte des vergangenen Jahrhunderts in der Architekturmalerei ihr Bestmöglichstes geleistet hatten, zu entziehen. Ihnen entnimmt er den hohen Augenpunkt, die Bühnenanordnung, das Streben nach Entfaltung von Prunkmitteln. Der Fortschritt aber zeigt sich in der Vertiefung der Komposition, der edlen Einfachheit der Architektur, wie sie dem Wesen der jetzt herrschenden Hochrenaissance entspricht, den besser verstandenen antiken Bauwerken, der warmen Beleuchtung, sowie in den bewegteren Menschen, die sich in dieser Prachtarchitektur ergehen. Doch hat er es in seiner Bathseba (Köln, Mus.), in der sich vorne das Weib des Urias im Garten badet, nicht, wie schon Carpaccio verstanden, Architektonisches und Landschaftliches befriedigend mit einander zu vereinen.

Die Bonifazios.

Wie es Schiffern und Bergbewohnern eigen, hatten alle namhaften Künstler, die im Gebirge und in der Lagunenstadt zur Welt gekommen waren, neben der in echt venezianischer Art unverhohlen ausgesprochenen Lebenslust und Freude, dennoch immer einen gewissen Ernst zu bewahren gewusst. Auch die Meister der venezianischen Schule, deren Heimat das in der lachenden Ebene am Rande anmutiger Hügel gelegene Verona war, scheinen, indem sie sich ungebunden dem frohen Treiben Venedigs hingaben und ausschliesslich die Heiterkeit des Daseins, die Anmut der Erscheinung, die reine Lebenslust, wie sie die Renaissancezeit immer liebte, zum Gegenstande ihrer Darstellung machten, ihr engeres Vaterland niemals verleugnet zu haben[1]). Bei ihnen schwindet die Gediegen-

1) Lermolieff, Kunstkrit. Studien. München u. Dresden, p. 315.

heit der Auffassung, die Tiefe religiösen Empfindens völlig; weltliche Pracht, weltliches Geniessen strahlt aus allen ihren Werken. Oft scheinen ihre religiösen Darstellungen gemalte Novellen zu sein. So sind sie Spiegelbilder desjenigen Lebens geworden, das der damaligen Zeit als höchstes Ideal vorschwebte. Den Endpunkt dieser Richtung der venezianischen Malerei und damit zugleich den Anfang ihres Verfalles überhaupt erreicht indessen erst Paolo Veronese[1]) in der folgenden Generation; in dieser Zeit ist ihr vor allem der älteste Bonifazio[2]) zugethan[3]); die beiden anderen Künstler gleichen Namens, sowie ihre Schüler scheinen sich dann unter dem Einflusse der Lagunenstadt schon wieder ihrer lokalen Eigenart zu entledigen.

Auch über die Landschaftsmalerei hat diese heitere Lebensauffassung ihren Schein geworfen. Während aber Veronese so sehr zum Schilderer des Lebensideales seiner Zeit wurde, dass er dasselbe sich ausschliesslich zwischen den Bauwerken, in denen ihre Prachtliebe den sichtbarsten und höchsten Ausdruck gefunden hatte, bewegen lässt, denkt sich Bonifazio seine Welt noch naturwüchsiger in die Schönheit und Herrlichkeit einer freien Natur hinein, auf deren Grund und Boden sie allein lebensfähig erscheinen. Da aber zur Entfaltung von Pracht vor allem Reichtum gehört, so schuf er hier, begünstigt durch das meist längliche Format derartiger Bilder, eine Natur voll Abwechslung und Mannigfaltigkeit, wie sie die Wirklichkeit, die sparsamer ist mit ihren Mitteln, nur selten beisammen zeigt; so sind seine landschaftlichen Darstellungen meist Kompositionslandschaften, in die sich manches Unnatürliche, wenn auch nicht gerade Phantastische eindrängt.

---

1) Vgl. p. 194.

2) In der Unterscheidung der drei Bonifazios bin ich den Ansichten Morelli's (Lermolieff, Kunstkrit. Studien. München u. Dresden, p. 314 ff.) gefolgt.

3) Von Bonifazio sind viele Werke verloren, die für diese Richtung seiner Kunst charakteristisch waren. So berichtet Ridolfi (a. a. O. p. 576 ff.) von Darstellungen der Triumphe Petrarca's, Bacchantenscenen und profanen Geschichten auf Möbeln. Sehr bezeichnend für ihn sind die beiden Belustigungen im Freien in der Wiener Akademie, sowie die Mosesdarstellungen.

Bonifazio war am Rande der Alpen geboren, sein Lehrer, Palma vecchio, verwandte ausschliesslich Gebirgsmotive; so begrenzen Hügel und hinter diesen hohe Berge die weiten, sanft bewegten Wiesenflächen, auf denen im Vordergrunde seine Menschen sich friedlich bei einander niedergelassen haben. Wege schlängeln sich hindurch, Büsche und Bäume zieren einzeln und in Gruppen Thäler und Höhen, Ortschaften[1]), Kastelle und dergl. mischen sich dazwischen. Das Unnatürliche hierbei, für das es wenigstens in den ihm bekannten Gegenden keine Analogien gab, liegt in der oft dicht gedrängten Vereinigung vieler Elemente, vor allem aber in den Einzelformationen und ihrem Verhältnis zu einander. Schwerlich hat Bonifazio diese lose zusammenhängenden Hügel mit ihren geraden kahlen Abstürzen, in deren Zwischenräumen die Pflanzenwelt sich eingemischt hat, diese steilen, schroffen, nackten Hochgebirgsmassen im Hintergrunde, die bald als spitze Piks, bald als gewaltig breite Klötze zum Himmel emporstarren, sowie das unmittelbare, durch keinen Uebergang vermittelte Beisammensein dieser niedrigen Hügel und hohen Berge, in der Wirklichkeit gesehen. Sie erscheinen wie gesteigerte und aus künstlerischen Rücksichten veränderte Abbilder der oberitalienischen Ebene und des Alpenrandes (Pitti u. Brera, Findung Mosis; Pitti 84, Mad.).

Ganz im Gegensatz zu diesen Landschaften finden sich auf einigen Werken dieser Künstlerfamilie, die zu ihren allerbedeutendsten zu rechnen sind, landschaftliche Scenerien, deren Motive, an sich schon neu und eigenartig, in ihrer Gesamterscheinung den Eindruck grosser Naturwahrheit machen. Ein hoher, aber schmaler Gebirgsrücken, der sich zu beiden Seiten anfangs schroff, dann sanft ins Thal senkt, kommt, isoliert oder von einem fernen Gebirgsstocke sich trennend, auf den Beschauer zu und löst sich bisweilen vorn in eine Reihe einzelstehender, kleiner, oben oft abgeplatteter Kegel auf, die schroff und kahl nach allen Seiten hin abfallen, indess sich zwischen ihnen Schluchten und Mulden mit Buschwerk hindurchziehen. Hier liegen Seen, Häuser und Ortschaften in den

---

1) Auch die deutschen Häuser finden sich bei ihm, als Schüler Palmas wieder (Pitti 84, Mad. und Findung Mosis).

Thälern, Kirchen und einsame Wohnungen auf den Höhen. Sollte der Schöpfer dieser, in jeder Beziehung anders gearteten Landschaftsbilder vielleicht schon „Bonifazio Veronese der jüngere" sein? Sie scheinen gerade in jenen Werken zuerst aufzutauchen, in denen man schon seine Hand zu verspüren meinte[1]) (Akad. Anbetung der Könige; Urteil Salomonis, Kindermord). Woher aber nahm er diese Motive, vor allem diese eigenartigen kleinen Kegel, deren Formationen auf Sandstein- oder Kalksteingebirge hinweisen?[2])

Bedeutender, ernster und wahrer, wie diese Landschaften sind, drängen sie die heiteren und freier erfundenen der ersten Zeit mehr und mehr in den Hintergrund. Dann aber scheinen sich die jüngeren Glieder dieser Familie der Lagunenstadt zu assimilieren, wenn sie in Folge des vorwiegend flächenhaften Charakters der sie in Venedig umgebenden Landschaft und der weiten Entfernung jeglicher Bodenerhöhung, in gleicher Weise, wie die anderen Schüler Palma's, den bewegten Gebirgscharakter verflachen, gleichsam Bergland und Ebene miteinander verschmelzen, indem sie die höchsten Höhen unmittelbar aus dieser aufsteigen lassen (Pitti, 89, Mad. mit Heiligen). Als glatte Fläche taucht auch jetzt mehrere Male das Meer in der Ferne auf (Pitti 89, Mad. mit Heiligen; Dresden, Gall. 210, Anbetung); selbst in die Darstellungen, die einer fremden Lokalität und Zeit angehören, drängen sich häufig ganz unmotiviert Veduten Venedigs ein[3]) (Palazzo Reale, Verkündigung, Anbetung; Akademie IX, 5, Christus und die Ehebrecherin).

1) Vgl. Lermolieff, Kunstkrit. Studien. Gall. München u. Dresden, p. 321 ff.

2) Leider muss der Verf. diese Frage hier noch offen lassen, da seine Nachforschungen nach etwaigen Vorbildern in der Natur zu keinem sicheren Resultat geführt haben. Nicht ganz unwahrscheinlich scheint es jedoch, dass kegelförmige Erhebungen und grubenartige Vertiefungen zwischen diesen, Dolinen genannt, welche die karstartigen Gebirge der dalmatinischen Küste in Menge zeigen, (vgl. A. E. Lux, Die Balkanhalbinsel. Freiburg 1887, p. 16) auf des Künstlers Phantasie eingewirkt haben haben könnten. In den Alpen wüsste ich keine Vorbilder zu nennen.

3) Wie schon erwähnt, ist diese Erscheinung in der venezianischen Malerei verhältnissmässig selten (vgl p. 129 Anm. 3). Das einzige mir bekannte Beispiel des Quattrocento ist der Stich Mozetto's, die Verleumdung des Apelles, die den Platz und die Kirche von S. Giov. e Paolo zeigt; für dieses Jahrhundert wurde schon ein Beispiel bei del Piombo erwähnt (p. 176), dem noch der Kupferstich

In allen diesen Landschaften, die doch von Anfang an die malerische Auffassung des Cinquecento zeigen, findet sich indessen noch viel des Altertümlichen. Die Weiträumigkeit derselben, ihre Fülle an Einzelheiten, deren Wiedergabe den Künstlern am Herzen lag, zwangen sie bei ihrem abgeklärten Stilgefühl oft durch mehr oder weniger streng durchgeführte Symmetrie, durch klare Gliederung dem Auge des Beschauers Ruhe zu gewähren. Unverkennbar ist oft das Bestreben, die Linien des Gebirges nach beiden Seiten aufsteigen zu lassen (Pitti 84, Mad., Moses; Brera, Moses), den Konturen der Berge einen gewissen Rhythmus zu verleihen (Akad., thronender Christus), und das Panorama der Ferne durch Buschgruppen, Bäume (Mosesbilder) und Säulen (Akad., Gastmahl des Reichen), die im Vordergrunde angebracht sind, zu teilen. In ihren besten Werken jedoch haben sie, wie ihre grossen Gebirgsmotive parallel mit Tizians Dolomitenscenerien geschaffen wurden, gleich jenem den höchsten Grad des Lichtes ohne Zwang in der Mitte der Natur zu konzentrieren und nach allen Seiten hin abzuschwächen gewusst (Venedig, Akad. Urteil Salomonis, Anbetung). Fast immer aber lassen auch sie nach dem Vorbilde Palma's die Figuren des Vordergrundes sich hell von dunklen, in der Mitte oder an der Seite angebrachten Baum-, Ruinen- und Architekturkulissen abheben.

Eine engere Verbindung der Wesen mit der sie umgebenden Natur findet indessen nur in den nach dem typisch gewordenen Muster Palma's angeordneten Konversationen und den novellenartig aufgefassten biblischen Erzählungen und Genrescenen statt. Sonst aber bedienen sie sich bis in die späteste Zeit noch der alten Trennungsmittel, der Steinplatten (Akad., Apostel in Einzelgestalten), der hinteren Schranke (Akad., Kindermord; Urteil Salomonis) und auch der Hecke (Akad., Sebastian und ein Bischof). Die Landschaften erhalten bisweilen in den dunklen Gegenständen des Vordergrundes ringsum gleichsam einen Rahmen.

Giulio Campagnola's, Christus und die Ehebrecherin, hinzuzufügen ist, dessen Komposition vielfach auf Giorgione zurückgeführt wird. Er zeigt die Lagunen auf einer Insel und eine Kirche venezianischen Stils (Bartsch 2).

Durchaus als Künstler des 16. Jahrhunderts aber erweisen sich die Bonifazios in der Beobachtung des rastlos wechselnden Lebens in der Natur. Bei ihnen hört man von Darstellungen der Jahreszeiten und ihren Erscheinungen innerhalb der Natur, die im Anschluss an Petrarca's Triumph der Zeit den Menschen in seinen Altersstufen symbolisieren sollten. Bei dieser Gelegenheit entstand — vielleicht zum ersten Male in der venezianischen Kunst — das Gemälde einer Winterlandschaft, die aber, sehr charakteristisch für Italien, nur die Berge mit Schnee bedeckt zeigte[1]). Zu ganz vorzüglichen Leistungen brachten sie es aber in der Wiedergabe der Stimmungen, unter denen sie, wie es in dieser Zeit und in dieser Schule zur Regel wurde, die Stunden des Abends bevorzugten. Anfangs zeigen auch sie in jenen Landschaften, deren Eigentümlichkeiten Reichtum und Mannigfaltigkeit sein sollten, den eine Zeit lang allgemein üblichen warmen Schein der untergehenden Sonne, in dessen Heiterkeit und Glanze sie schwelgen. In späterer Zeit nähern sie sich jener tieferen Farbenscala gleichzeitiger Landschaften Tizians mit ihrem dominierenden Blau[2]) (Akad., Thronender Christus). Am eigenartigsten jedoch tritt die Beleuchtung in jenen Naturschilderungen auf, die auch in den Motiven sich als durchaus originell erwiesen haben, in denen eine spätere Abendstunde mit trüberen, schon gebrochenen Farbentönen gewählt ist. So bricht im Urteil Salomonis das Dunkel der Nacht bereits herein. Die Formen der weiten Landschaft sind schon verschwommen, ein letzter Schimmer, vielleicht der Reflex des hellen Lichtscheins am Horizonte, beleuchtet noch matt ihre erhöhten Punkte, indes die fernen Bergzüge, schon in die Finsternis der Nacht und den Schatten des reichbewölkten Himmels gehüllt, sich kaum noch gegen den Rest des Abendrots abheben. Doch haben sie es nicht immer

---

1) Ridolfi a. a. O. I, p. 381. Die erste Schneelandschaft in Deutschland dürfte H. B. Grien gemalt haben (Prag, Rudolphinum, hl. Theodora), die v. Lichtenberg in seiner Arbeit zur Entwicklunsgeschichte der Landschaftsmalerei leider nicht erwähnt.

2) Hier scheint ihm in der Kette blauer, scharf profilierter Berge, die sich energisch gegen den glänzenden Abendhimmel abheben, der wunderbare Anblick der Colli Euganei beim Sonnenuntergang vorgeschwebt zu haben. Vgl. p. 6.

verstanden, in der Stimmung die Einheit der Menschen mit ihrer Natur zum Ausdruck zu bringen und niemals erstere an der die Landschaft beherrschenden Beleuchtung teilnehmen lassen.

In manchem venezianischen Künstler dieser Zeit geht so bereits jene Tiefe und Einheitlichkeit des Naturgefühls wieder verloren, zu der Giorgione und Tizian bereits gelangt waren. Das aber lässt uns ahnen, dass, so modern und tief schon damals und als erste zu empfinden, wirklich eine bedeutende, nur dem Genie recht mögliche That gewesen war.

Schluss.

Im Gegensatz zur Poesie ist die bildende Kunst Italiens „durch nichts in ihrem vollkommenen Wachstum gestört worden; sie ist als ein lebendiger Organismus aus dem heimatlichen Boden herausgewachsen und spricht auch allenthalben die Sprache des Volkes, d. h. den Dialekt“ [1]. So zeigte sich in Venedig, das sich selber die „einzige“ Stadt nannte[2], wie es ein einzig geartetes Geschlecht hervorbrachte, auch allein in Italien durch fast zwei volle Jahrhunderte hindurch eine ungewöhnlichere, durch keine Schwankung unterbrochene Teilnahme für die göttlich geschaffene Natur und einen stets lebensfrischen Eifer, sie im Bilde menschlich nachzuschaffen. Hier allein hat sich das wunderbare Zeitalter Rafael's, Michelangelo's und Tizians, dem alles Künstlerische zu so einziger Grösse gedieh, einmal geäussert, wie es sich dem Gebiete der Landschaftsmalerei gegenüber, die für uns heutzutage die grösste Bedeutung gewonnen hat, und der wir auf die verschiedenste Weise beizukommen versucht haben, künstlerisch verhielt. Nach einem Jahrhundert vorbereitender Arbeit, in dem man Herr über dieses neue Stoffgebiet zu werden gestrebt und mit voller Naivität der Freude seiner Wiedergabe ihren Lauf gelassen hatte, war man durch die freiesten Geister dieser Zeit zu der Erkenntnis der tieferen, ja tiefsten Reize der Natur und ihrer eminenten Bedeutung für den

1) Lermolieff, Kunstkrit. Studien. München u. Dresden, p. 7.

2) Sansovino a. a. O. p. 3.

Menschen gelangt. Sie waren in der Pracht ihrer farbigen Erscheinung, die man noch zu erhöhen trachtete, und in der Kraft ihrer Stimmungen, die man den eigenen anzupassen suchte, gefunden worden, indem man eine pedantisch getreue Wiedergabe derselben, bei der die Sinnesart des Künstlers nicht das erste Wort zu sprechen hatte, dem Geiste dieser Epoche gemäss von vorn herein bei Seite liess. Zugleich aber äusserte sich auch darin der immer zum Höchsten strebende Zug dieser Zeit, dass man den grossen Motiven des Gebirgsinnern, sobald sie einmal eingeführt waren, vor denen, welche dem vergangenen Jahrhundert als Ideal gegolten hatten, entschieden den Vorrang einräumte, sowie darin die volle Harmonie künstlerischen Schaffens, dass alles, Menschen wie Natur, fürs Auge wie fürs Gemüt zu einem einheitlichen Ganzen zusammengefasst wurde. Nun hat die Natur ihren unbestrittenen Platz in der Kunst erworben und es bisweilen gar zu voller Selbständigkeit gebracht. Dass dieses nicht noch häufiger geschah, lag an dem Wesen der Zeit, dem Grösseres noch am Herzen lag.

Mit Tizian war die venezianische Malerei an ihrem Höhenpunkte angekommen, er wusste, ihr dank der Fülle seiner schöpferischen Kraft, ein längeres Leben voll Gesundheit zu verleihen, als es den übrigen Schulen Italiens beschieden war. Indessen drei Gefahren, zum Teil in ihrem eigenen Wesen begründet, zum Teil von aussen hereindringend, drohten auch sie zu Fall zu bringen. Der ausschliesslich malerische Charakter der venezianischen Kunst, neben dem Zeichnung und Inhalt oft zurücktraten, musste auf die Dauer zur rein dekorativen Behandlung führen; den künstlerischen Prinzipien eines Correggio, in dem sich Anmut der Seele mit Anmut der Gestalt paarte, und die eines Michelangelo, der mit titanenhafter Kraft und leidenschaftlichem Leben die Kunst zu erfüllen trachtete, ward rings um Venedig schon im Uebermass gehuldigt; sie trieben auch hier die Malerei dem Manierismus in die Arme.

Bereits waren die ersten Spuren der unterminierenden Thätigkeit dieser drei Strömungen in der Landschaftsmalerei zu Tage getreten. Nichts weiter, als ein malerisch-dekorativer Hintergrund war die Landschaft bisweilen gewesen, wenn sie sich mit den Gestalten des Vordergrundes zu einem farbigen Ganzen verschmolz;

durch eine gewisse Flachheit fiel sie schon nicht selten im 15. Jahrhundert auf. Michelangelo's pathetische Weise hatte bereits den Staffagefiguren Campagnola's ein ungewöhnlich erregtes Wesen verliehen[1]), in ihm selber die Neigung für ungewöhnliche, die Natur in Aufruhr bringende Luft- und Lichterscheinungen geweckt. An den Landsmann Correggio's, Enea Vico (Parmegiano), hatte sich Andrea Schiavone, der seine Stiche kopierte, in den Staffagefiguren seiner Landschaftsbilder angeschlossen[2]). Jetzt nach dem Tode Tizians († 1576) erliegt die Landschaftsmalerei diesen Gefahren, mag auch die Malerei selber nicht mit einem Male von ihrer Höhe herabgesunken, vielmehr ihr am Ende des Jahrhunderts noch eine kurze Nachblüte in Veronese, Tintoretto und Bassano erstanden sein. Das grosse Format, das jetzt für die Bilder üblich wurde, die Eilfertigkeit, mit welcher man sie jetzt auch hier vollendete, führten zu einer Darstellung in grossen Zügen, zu einer dekorativen Behandlung, die kein tiefes Erfassen die Natur, kein inniges Eindringen in dieselbe und keine liebevolle Darstellung derselben mehr ermöglichte. So wird die Landschaft, wo sie noch in Unterordnung unter die Figuren erscheint, meist völlig dekorativ, und, wo sie als selbständiges Kunstwerk auftritt, zum blossen Dekorationsstück[3]),

1) p. 151.

2) Vgl. p. 153 Anm. 3. Auch sonst waren seine Stiche in Venedig beliebt; vgl. Dolce a. a. O. p. 32.

3) Häufiger, als es den Anschein hat, dürfte auch im übrigen Italien die Landschaft dieser Zeit als selbständiges Kunstwerk dekorativ verwandt worden sein. So malte Muziano dei paesi, für Hippolyt d'Este in seinem Garten am Monte Cavallo alcuni singolari paesi (Ridolfi a. a. O. I, p. 364), der Mailänder Bernazzano, der einer der ersten wirklichen Landschaftsmaler gewesen zu sein scheint, in un cortile a fresco certi paesi molto belle e tanto bene imitati etc. (Vasari a. a. O. V, p. 101) und Peruzzi die noch erhaltenen Landschaften der Farnesina. (Vgl. E. Förster, Farnesinastudien. Rostock 1880, p. 88. Kleine Landschaften auch in Rafael's Grotesken der Loggien. Vgl. A. Springer, Rafael u. Michelangelo, 1878, p. 335). Derartige Darstellungen finden sich auch noch im Schlosse Caprarola bei Viterbo (vgl. „Das farnesinische Schloss im Ciminischen Walde" von Dr. R. Schöner, Ausland 1886, No. 96, 97, und Ebe, Die Spätrenaissance. Berlin 1886, p. 139) und in der Villa Imperiale bei Pesaro, für die Dosso Dossi als Urheber vermutet wird (Thode, Ein fürstl. Sommeraufenthalt in der Zeit der Hochrenaissance. Jahrb. der preuss. Kunsts. IX, p. 162). Schon L. B. Alberti hatte im 15. Jahrhundert als

das Innen- und Aussenwände[1]) der Häuser schmückt, im Theater seine Verwendung findet[2]), ins Kunstgewerbe eindringt[3]) und auch wohl auf den Mauern der Gärten, die wegen ihrer Gemälde gerühmt werden, Platz nimmt[4]).

Die beiden grossen Meister dieser Epoche zeigen aber am deutlichsten in ihrem Verhalten zur Naturdarstellung den Verfall dieses Kunstgebietes. Bei Veronese ist hierfür nur wenig Interesse zu entdecken, obwohl er vielfach Gegenstände behandelt, die ihm, wie beispielsweise die mythologischen, reichlich Gelegenheit geboten hätten, sich in der Schilderung der Landschaft mit Breite zu ergehen. Meist schliesst er die Scenerie durch eine Wand dekorativ gehaltener Büsche und Bäume ab, deren Zweck es jetzt bei der Abwesenheit der Ferne allein ist, die Figuren wirkungsvoll abzuheben. Giebt er dennoch einmal eine weitere Landschaft, so ist sie im Motiv nicht bedeutend, in der Durchführung dekorativ, oft flüchtig. Indessen wurden ihm — ob mit Recht muss dahingestellt bleiben — eigentliche Landschaftsfresken zugeschrieben, von denen sich die in der Villa Maser erhalten haben[5]). Sie zeigen die venezianische Landschaft auf neuen Pfaden, die aber von dereben erreichten

---

Wandschmuck für Villen Landschaften mit bukolischer oder Genre-Staffage empfohlen. Vgl. Burckhardt, Gesch. d. Renaissance, p. 220 und Alberti, De re. aedif. IX, cap. 4.

1) Vielleicht stammen aus dieser Zeit auch die Landschaften, die noch 1705 im Fondaco dei Tedeschi sichtbar waren (Crowe u. Cav., Tizian, p. 76).

2) Serlio giebt in seinem 1559 gedruckten Werke Dell' Architettura, Abbildungen einiger Theaterdekorationen, darunter auch eine Walddekoration. Auch geht aus diesem Werke hervor, dass man schon damals es liebte, gewisse, raffinierte Naturerscheinungen, namentlich des Lichtes auf der Bühne, täuschend nachzubilden.

3) So befindet sich z. B. ein venezianischer Majolikateller mit einer Landschaft aus dem Jahre 1550 im South Kensingtonmuseum. Kinkel hat auch schon darauf aufmerksam gemacht (Mosaik zur Kunstgeschichte, 1876, p. 395), dass auch bei Möbeln, wie Tischplatten, die jedesmalige Fläche wie eine grosse Landschaft behandelt wurde.

4) Sansovino a. a. O. p. 137. Lomazzo, der immer bei seinen theoretischen Vorschriften von praktischen Erfahrungen ausgeht, führt besonders Landschaften als Schmuck von Gärten an (Trattato etc. II, p. 193).

5) Ausser diesen nennt Boschini a. a. O. Sest d. Canareg. p. 8: alcuni paesi in cortile sopra il rio del Traghetto di Murano bei der Kirche S. Canciano.

Höhe bereits wieder schnell herabführen[1]). Wie schon erwähnt, geht dieser Künstler, in dem noch einmal die naive Freude der Venezianer an Pracht und Glanz des Lebens in ganzer Stärke erwacht, vor allem auf die Schöpfung einer erhabenen Monumental-Architektur aus, bei der er, indem er den Spuren Palladio's folgt, zu einer Vermischung reiner Antike und antikisierender Spätrenaissance gelangt.

Tintoretto hat, wie es scheint in den späteren Jahren, eine grössere Neigung für die Landschaftsmalerei gewonnen. Die Flucht nach Aegypten, die hl. Marien in der Einsamkeit i. d. Scuola di S. Rocco sind grosse Landschaftsbilder, in denen die Hauptfiguren zur Staffage geworden sind. In ihnen ist auch die Stimmung und Beleuchtung von wesentlicher Bedeutung; aber flüchtig, wie seine ganze Malweise, sind sie mehr geistreich in Abbreviaturen hingeworfen, als mit feinerer künstlerischer Empfindung durchgeführt. Es fehlt die tiefe, farbensatte Tönung und Harmonie der Blütezeit der venezianischen Landschaftsmalerei[2]); eine düstere oder bleiche

1) Es handelt sich hier um weite, mit grossem Reichtum aus allen möglichen Elementen zusammengesetzte Landschaften, die sich in klarem Lichte und ziemlich blassem, monotonem Ton vor dem Beschauer ausbreiten. Die Motive scheinen teils der Umgebung der Villa, z. B. dem Eingange des Piavethals, entnommen zu sein teils in weit entlegener Gegend oder in der Phantasie ihren Ursprung zu haben. So könnte man einmal an die Scenerie um Palermo mit dem Monte Pelmo denken. Sonst hat Veronese nie eine so fruchtbare Phantasie gezeigt, nie wieder gleiche Elemente verwendet. Auch die Bäume, die im Vordergrunde über das Bild hinüberragen, weichen mit ihrem spärlichen Laube sehr von seiner breiten Laubbehandlung ab. Bis jetzt werden diese Landschaften seit Ridolfi allgemein für Erzeugnisse Veronese's gehalten, haben aber noch keineswegs die Beachtung gefunden, die sie verdienen. Völlig abgesprochen sind sie ihm nur von Lorenzo Crico (Lettere sulle belle Arts. Trevigiani p. 96), während sich Charles Blanc (Gaz. de b. arts 1878, p. 126) doch wenigstens über ihren „caractère ideal ou pour mieux dire cette fois imaginaire" wundert. Ich kann mich aus vielen Gründen, von denen hier einige angedeutet sind, schwer entschliessen, sie Paolo Veronese selber zuzuerkennen, und möchte darin eher die Hand eines Schülers sehen, der mir im flüchtig hingeworfenen landschaftlichen Hintergrunde des Gastmahls zu Emaus im Louvre No. 1196 vielleicht wieder begegnet ist.

2) Es ist mir völlig unklar, wie Ruskin (a. a. O. I, p. 85) Tintoretto als Landschafter über Tizian stellen kann. Wer so Kunst empfindet, sollte überhaupt nicht über sie schreiben.

Stimmung herrscht in allen vor, wie denn auch sein erstes öffentlich ausgestelltes Werk ein Nachtstück war. Vor allem aber zeigt sich darin die Michelangeleske, aufs Pathetische ausgehende Richtung seiner Individualität, dass er auch in der Naturschilderung durch überraschende Effekte zu wirken sucht. So schildert er im jüngsten Gericht auch in der Natur den wilden Aufruhr dieses Tages, im Kampfe St. Georgs mit dem Drachen (London, Nat.-Gall.) auch den Kampf des Windes mit den Bäumen und bringt in die Darstellungen der Markuslegende durch immer neue pikante Lichterscheinungen einen eigenartigen, magischen Charakter hinein. In den Bildnissen aber, in denen er und seine Schüler so häufig, wie sonst keiner der Venezianer, das Meer, die Lagunen oder Venedig selber im Hintergrunde zeigen, steigt die Sonne aus dem Wasser (Dresden, No. 267), leuchtet das Abendrot am Himmel und sein Wiederschein auf dem Wasser (Dogenpalast, Inv.-No. 427) oder es birgt sich der Mond hinter einer Wolke, indes eine Gondel einsam über den glitzernden Wasserspiegel gleitet (Pitti, Nr. 131).

Nur die Bassanos, deren anmutigen, am Gebirgsrande gelegenen Geburtsort gleichen Namens schon Ridolfi wegen seiner landschaftlichen Reize bewunderte[1]), sind zu dieser Zeit mit der Natur in engerer Fühlung geblieben; aber die düstere Stimmung einiger Landschaften Tizians scheint auf die Art ihrer landschaftlichen Schilderung bestimmend eingewirkt zu haben: sie hüllen die Natur in die späte Dämmerung des Abends und lassen in der Ferne die typische Form eines Höhenrückens, der ihrer Heimat entlehnt ist, in immer gleicher Weise sich gegen den letzten am Horizonte erlöschenden Schimmer des Tageslichts abheben. Verschwunden ist auch hier aller Reiz der Farben, nur die Stimmung ist geblieben. Doch haben auch sie, wie Bonifazio und Verdizotti, die Jahreszeiten in der Natur, und hierbei als neues eigenartiges Motiv die Ebene und Berge Oberitaliens in Schnee gehüllt dargestellt (Madrid; Brera); ja von einem der jüngeren dieser Malerfamilie giebt es sogar ein Vedutenbild Venedigs (Madrid), in dem er sich als Vorläufer der Canalettos[2]) zeigt.

1) Ridolfi a. a. O. I, p. 128.

2) Woltmann u. Woermann, Gesch. d. Malerei III, p. 27.

Auch sie indessen, selber eintönig und beschränkt, vermochten die Landschaftsmalerei nicht wieder von neuem zu beleben[1]); am Ende des Jahrhunderts reisst die durch fast zwei Jahrhunderte sich hindurchziehende Kette der Entwicklung ab, und als im folgenden sie von neuem beginnt, ist eine andere Zeit heraufgekommen mit neuen Zielen und mit anderen Augen.

Aber was jene grossen Venezianer als neues, wertvolles Gut der modernen Kunst zugeführt haben, geht nicht verloren. Wie in der Blütezeit der Kunst die Nachbarstädte, wie Verona, Padua, Cremona, Vicenza und Ferrara, dem Beispiele Venedigs auch in der Landschaftsschilderung allgemein folgten, so treten jetzt neben gelegentlichen Schülern und Nachahmern derselben, wie der Brescianer Muziano dei Paesi, der die in der Natur büssenden und sinnenden Einsiedler und Einsiedlerinnen auch zu seinem Lieblingsthema machte[2]) (Stiche v. C. Cort aus d. J. 1567—1575), in dem benachbarten Bologna die Ekklektiker auf diesem Gebiete die eigentliche Erbschaft an, die mit dem Kolorite der Venezianer auch die Anregung zur Landschaftsmalerei und teilweise auch die Behandlung derselben übernahmen. Alle haben sie davon in ihren Hintergründen einen reichen Gebrauch gemacht, einige, wie Agostino, Annibale Carracci und vielleicht ebenfalls Domenichino, auch Landschaften im eigentlichen Sinne geschaffen. Auch diese gehen vor allem auf die Farbenwirkung der Natur aus, ohne sich eng an die Wirklichkeit zu halten; so bleiben sie noch immer vergeistigte Abbilder derselben. Von ihnen wieder nehmen nordische Künstler, wie P. Bril, Claude Lorrain[3]), Nikolaus Poussin und Gaspar Dughet, die im 17. Jahrhundert Italien zu ihrer zweiten Heimat machten, ihren Ausgang; nur führt sie jetzt die reichere und edlere Boden-

---

1) An Nachahmungen ihres reizvollen Lichteffektes hat es dagegen bis in unsere Zeit nicht gefehlt. Ich nenne nur von berühmten Meistern: L. Carracci (Dullwich, Landsch.), Poussin (Louvre, Le ravissement de S. Paul), Rubens (Antwerpen, Jupiter u. Antiope) und Gainsborough (London, Nat.-Gall., Landschaften).

2) Eine Handzeichnung mit einer Landschaft wurde ihm auch im Kabinet Jabach zugeschrieben (42 D—F). Vgl. auch p. 174.

3) Das Bindeglied zwischen diesen beiden ist Agostino Tassi, der Schüler Paul Brils, der Lehrer Claude Lorrains.

gliederung Mittelitaliens und vor allem der Umgebung Roms zur Erkenntnis der formalen Schönheit der Natur. In ihnen pflegt man allgemein den Höhepunkt des Klassizismus der Landschaftsmalerei zu erblicken.

Aber wenn auch in Venedig selber mit dem Ende des 16. Jahrhunderts die stetige Entwicklung der Landschaftsmalerei, die in der idealen Darstellung der Natur gipfelte, ihr Ende fand, so hat doch die eigenartige Lage und das maritime Klima, das hier das Aufkommen und die Ausbildung einer bedeutenden Landschaftsmalerei ermöglichte, nicht für immer ihre Kraft und ihren Einfluss verloren. Schon um die Mitte des nächsten Jahrhunderts werden hier Deutsche, Niederländer, Franzosen[1]) und einige Italiener[2]) genannt, die sich ganz oder teilweise diesem Gebiete der Kunst widmeten und unter anderem auch schon Marinebilder malten. Es ist der Realismus, der jetzt wieder dominiert. Das folgende Jahrhundert vermehrt ihre Zahl; aber es nehmen nun ausschliesslich Italiener die Schilderung der Natur in die Hand. Jetzt giebt es hier Maler für Theaterdekorationen, nächtliche Feuersbrünste, für Phantasielandschaften und vor allem für Veduten[3]). Zum ersten Male erstehen hier in den allbekannten Künstlern Antonio Canale, Bernado Bellotto und Francesco Guardi Künstler, denen die Schilderung der Reize ihrer Vaterstadt zur ausschliesslichen Aufgabe ihres Lebens wird. Und wiederum hat ganz Italien, ja ganz Europa kaum etwas Verwandtes aufzuweisen. In kleinen Bildern, welche zwischen der eigentlichen Architektur und der eigentlichen Landschaft in der Mitte stehen, haben sie die Kanäle mit ihren Häuserwänden, die freien Plätze mit den bekannten historischen Gebäuden, den Wasserspiegel der Lagunen und Kanäle mit ihrem geschäftigen Menschengetriebe dargestellt. Auf das Sichtbarmachen der Eigenart dieser Dinge kam es ihnen an; so gossen sie über alles die Klarheit des Sonnenscheins. Wie eine Ironie, wie eine Vergeltung des Schicksals aber erscheint es, dass während von der Ueber-

1) Lanzi a. a. O. III, p. 250 ff. Von dem Franzosen M. Cusin wird dagegen gerühmt, dass er den grossen Stil Tizians nachzuahmen wusste.

2) Woltmann u. Woermann, Gesch. d. Malerei III, p. 230 ff.

3) Lanzi a. a. O. III, p. 284 ff. Woltmann u. Woermann III, p. 929.

fülle nordischer Künstler reiche Scharen nach Süden zogen, um hier ihre Kraft in den Dienst der Schilderung der italienischen Natur zu stellen, von den wenigen Landschaftsmalern Italiens einer, Canaletto, seine Vaterstadt verlässt, um einem deutschen Fürsten nordische Landschaften „abzukonterfeyen".

Zu keiner Zeit jedoch ist Venedig selber so sehr zum Gegenstand der Darstellung geworden, wie in unserem Jahrhundert. Nicht nur die besondere Lage, sowie das eigenartige Klima dieser Stadt, auch der märchenhafte Zauber, in den sich jetzt die ihrer politischen Freiheit beraubte, von einer grossen Vergangenheit träumende „Königin der Meere" hüllte, sowie die malerische Erscheinung ihres langsamen Dahinsterbens lenkten auf sie die Blicke der romantisch fühlenden Gegenwart. Zahllos ist die Summe der Motive, die hier der moderne Künstler entdeckte, zahllos wie die Schar von Künstlern und Dilettanten selber, die aus aller Herren Ländern hier zusammenströmten, um sich in ihrer Wiedergabe zu versuchen. Mit der Wiedergeburt seines Vaterlandes hat sich auch der Italiener selber der zurückgewonnenen Stadt wieder zugewandt; talentvolle heimische Künstler haben in ihrer Wiedergabe Bedeutendes geleistet. Von Jugend auf an ihre in Farbengluten getauchte oder vom Dunste der Salzfluten gemilderte Erscheinung gewöhnt und weniger befangen in romantischen Empfindungen, drohen sie alles, was fremde Kräfte hier schufen, in der Wahrheit der Schilderung zu besiegen. Wie einst Giorgione und Tizian die Welt hier erblickten, erscheint sie aber auch ihnen nicht mehr.

I. Künstlerverzeichnis.

II. Ortsverzeichnis.

(An erster Stelle stehen die Kirchen; es folgen die öffentlichen Gallerien und dann die Privatsammlungen.)

Nachtrag.

Zu p. 86 Anm. 2: Den ersten architektonischen Landschaften sind noch die bei den Intarsien so vielfach verwandten Gebäudeperspektiven zuzuzählen. Vgl. darüber J. Burckhardt, Gesch. d. Renaissance. Stuttgart 1878, p. 304, § 152.

INHALT.

